NUMER 5—6 ROCZNIK III KRAKÓW GRUDZIEŃ 1933

głos plastyków

MIESIĘCZNIK ILUSTROWANY POŚWIĘCONY PLASTYCE I ARCHITEKTURZE



DESPIAU

NUMER PODWÓJNY

CENA 2 ZŁOTE

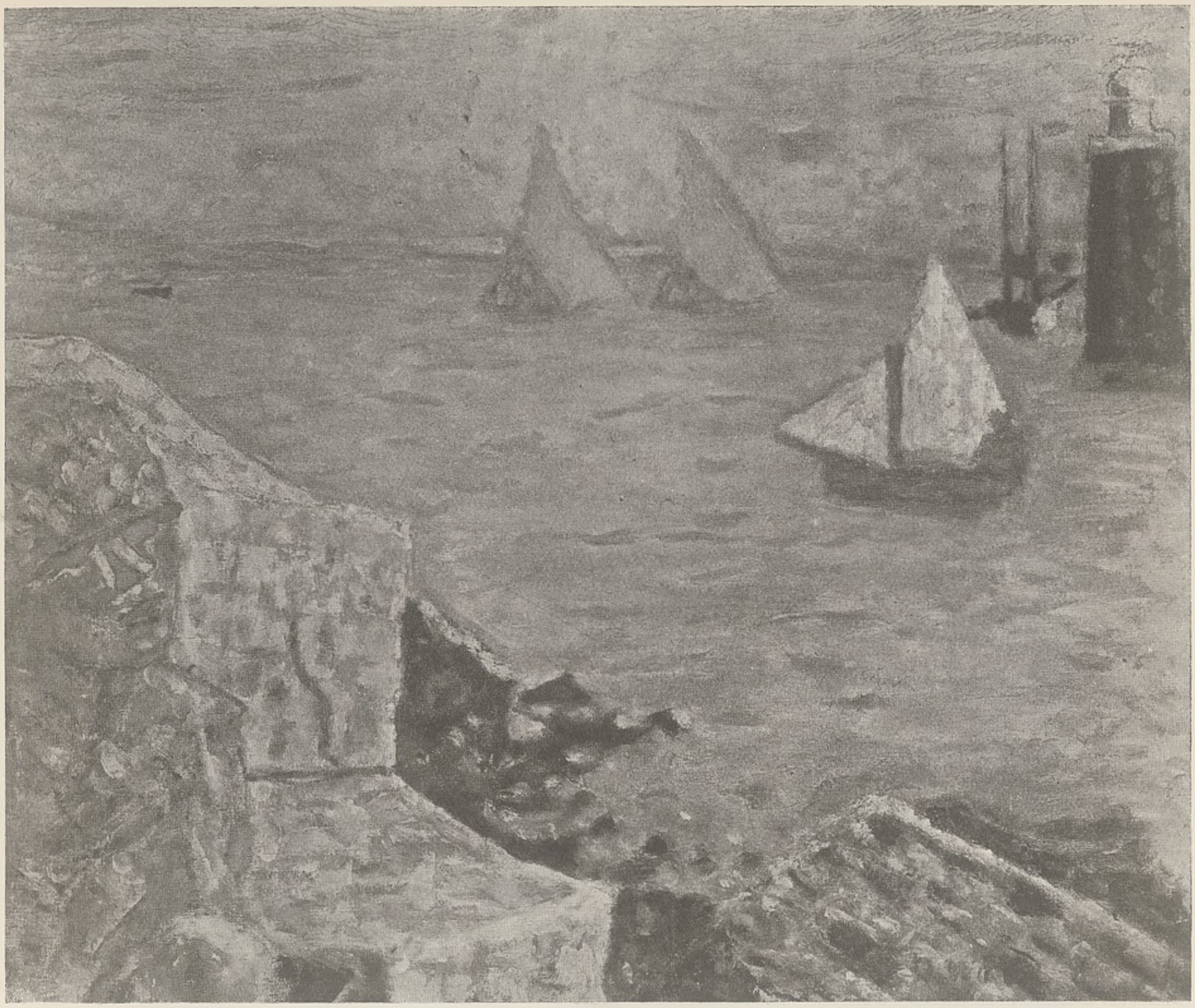
„GŁOS PLASTYKÓW" jest organem Związków Zawodowych Polskich Artystów Plastyków w Warszawie, Krakowie, Lwowie, Poznaniu i Łodzi (uchwała I. Zjazdu Z. Z. P. A. P. w Warszawie z dnia 14. VI. 1933).

KRAKOWSKI ZWIĄZEK ZAWODOWY P. A. P pozostaje nadal wydawcą pisma, a redakcją zajmuje się Komitet redakcyjny w Krakowie przy współpracy kolegów, delegowanych przez Związki Zawodowe P. A. P. w Warszawie, Lwowie, Poznaniu i Łodzi.

TREŚĆ NUMERU:

SOMMAIRE:

RĘKOPISY I KORESPONDENCJE ADRESOWAĆ NALEŻY DO REDAKCJI „GŁOSU PLASTYKÓW". – ADRES REDAKCJI I ADMINISTRACJI: KRAKÓW, „DOM ARTYSTÓW" PLAC ŚW. DUCHA, L. 5, TEL. 117-08. — KONTO CZEKOWE 405.440. — PRENUMERATA ROCZNA WRAZ Z PRZESYŁKĄ POCZTOWĄ (ZA 12 NUMERÓW) WYNOSI ZŁOTYCH 10, PÓŁROCZNIE ZŁ. 5, NUMER POJEDYNCZY ZŁ. 1. PRENUMERATA ROCZNA DLA ARTYSTÓW ZŁ. 8.



BONNARD: REGATY W CANNES (1930)

Coll. Bernheim Jeune, Paris

RENOIR I BONNARD
(WYSTAWY W PARYŻU)

Na wystawę Renoira czekaliśmy z niecierpliwością przez wiele miesięcy, a teraz musimy stwierdzić, że organizatorzy jej nie stanęli na wysokości zadania. Trzeba bowiem uznać, że w ogromnej spuściźnie artystycznej Renoira odróżnić należy dzieła, które zapewniły Renoirowi miejsce obok wielkich mistrzów, od malarstwa mniejszej wagi. Tymczasem na tej wystawie obok wybitnych jego arcydzieł widzimy sporo płócien drugorzędnych. Ale wystawa stupięćdziesięciu dzieł Renoira będzie zawsze świętem dla prawdziwych miłośników sztuki, dla malarzy w pierwszym rzędzie i daje nam sposobność jeszcze raz skontrolować naszą opinję o całokształcie twórczości mistrza francuskiego. Twórczość Renoira słusznie dzielą na trzy epoki, z których każda posiada swój odrębny charakter. Każdej z tych epok poświęcona została oddzielna sala w pięknej Oranżerji, która, jak widzimy, kontynuuje swój program mający na celu zapoznanie publiczności z twórczością wielkich mistrzów francuskich XIX stulecia. Coroczne wystawy w Oranżerji są clou artystycznego sezonu w Paryżu i chociaż nie mogą ominąć pewnej słusznej krytyki, zasłużyły na uznanie.

A teraz przejdźmy do omówienia wystawy, biorąc każdą epokę twórczości Renoira oddzielnie. Zaraz przy wejściu do pierwszej sali zwracają uwagę dwa obrazy, duży piękny akt, zupełnie w stylu Courbeta i doskonały portret w stylu Delacroix. Te dwa obrazy, które mogłyby być podpisane przez wymienionych artystów, są malowane około 1871 r. i dowodzą jak głęboko w tym czasie Renoir był przejęty twórczością Courbeta i Delacroix i chociaż Renoir dalej poszedł własną drogą, w ciągu całego swego życia nie przestał zachwycać się twórczością tych mistrzów, podziwiając u Courbeta solidną materjalność, męską plastykę, a u Delacroix dynamikę barwną, pełnię kolorystyczną gorących tonów i jego rozkoszowanie się samym procesem malowania, które było mu tak pokrewne. W późniejszych, tak samo jak we wczesnych obrazach Renoira, charakter klasyczny jego twórczości wychodzi wybitnie na jaw. Otóż

stoję przed obrazem «Loża», datowanym z 1874 r. i nie mogę zrozumieć, z jakich przyczyn krytyka artystyczna ongiś przedstawiła ten obraz jako charakterystyczny dla impresjonizmu. Jest to obraz absolutnie klasyczny. Doskonale skomponowany w trzech przylegających do siebie trójkątach, odznacza się rysunkiem giętkim, pełnym jędrności i precyzji, modelacją wydostającą pełną wypukłość figur, przepięknie malowaną materją i fakturą, nie mającą według mnie żadnych cech impresjonizmu. Ten obraz uważany przez wielu za szczyt twórczości Renoira jego pierwszej epoki, jest dziełem mistrzowskiem, tak w całości jak w szczegółach; skoncentrował w nim Renoir jakby całą swą umiejętność, oryginalny talent i ogromną wiedzę zdobytą w muzeach. Rok 1874—1875 jest dla Renoira szczęśliwy, artysta jest w natchnieniu, u wszechwładzy swych środków i tworzy kilka arcydzieł. W następnych latach zbliża się Renoir bardziej do impresjonistów i maluje szereg obrazów techniką impresjonistyczną zapomocą delikatnych dotknięć pendzla, nie mieszając farb. Niemniej nie zdradził przez to zasadniczego charakteru swej twórczości. Techniką tą wydobył większą wibrację materji niż ongiś, ale zdaleka obrazy zachowują tę samą solidność materji i tę samą jednolitość tonalną, co jego obrazy nieimpresjonistyczne. Renoir nigdy nie był impresjonistą w właściwem znaczeniu słowa, tak samo jak niemi nie byli ani Cézanne, ani Degas. Używanie przez pewien czas techniki impresjonistycznej jeszcze nie tworzy impresjonisty. Prawdę mówiąc, koncepcja impresjonistyczna mogła mieć swe ścisłe zastosowanie tylko w pejzażu plenerowym i to traktowanym tą samą manierą jak Claude Monet traktował swój cykl «Stogów siana», lub cykl «Katedr». Otóż Renoir jest przedewszystkiem malarzem postaci ludzkiej (niewieściej) i stara się wydostać jej formę pełną i stałą. Tak samo w jego najlepszych pejzażach światło, chociaż intensywne, nie jest migawkowe, prędko zmienne, lecz zrównoważone i stałe. Znać, iż Renoir po seansie na otwartem powietrzu musiał światło w obrazie regulować w pracowni. Ale przyjaźń z impresjonistami miała stanowczy wpływ na ukształtowanie się jego dalszej twórczości. Dzięki wpływowi impresjonizmu Renoir zostawia na zawsze na uboczu tony brunatne, asfalty, na rozjaśnionej jego palecie dominują kolory tęczy. Dzięki impresjonistom uwolnił się też Renoir nieco od muzeów, którym zbyt ulegał, zbliżył się do natury, raczej do życia, a światło od tego czasu stało się nierozdzielnym elementem jego sztuki.

Renoir posiadał szczególną ambicję malowania kompozycji z wieloma figurami. Koniec pierwszej swej epoki uwieńczył genjalną kompozycją «Śniadanie wioślarzy» (niestety nie udało się sprowadzić jej na obecną wystawę). Renoir uważał, że trzeba kompozycję tak wypełnić figurami, aby jedna lub więcej z tych figur robiły wrażenie, że są gwałtem wciśnięte w obraz. Kompozycja musi być tak pełną, powiadał, żeby aż rozsadzała obraz.

Ale genjusz Renoira wyraża się przedewszystkiem w samem malowaniu. Nie przestaje zachwycać swoją potężną muzykalnością barwną, swą niezrównaną pięknością gamy barwnej. Zachwyca szczególnie malarzy jeszcze tem, że się zdaje, iż najpiękniejsze obrazy są wykonane jakby bez wysiłku. Stojąc przed obrazem Renoira podziwia się najpierw pyszną kolorystyczność całości, potem pieszczotliwość z jaką malowane są szczegóły, akcesorja, twarz, włosy, tło i wtenczas odczuwa się jak Renoir sam rozkoszował się swoim pięknem malowaniem, spełniając dewizę, którą wielokrotnie wypowiadał, że «malarz powinien malować rzeczy piękne». Farby jego są soczyste, ich niezrównaną świetlistość jeszcze podnosi przez lazerunek. Niekiedy świetlistość jego obrazów przypomina emalję, echo jego zajęć w młodości (malowanie na porcelanie). Wiele osób nazywa jego pierwszą epokę «niebieską», myślę, iż właściwiej byłoby ją nazwać «niebiesko-srebrzystą». W wielu obrazach tej epoki ze szczególnem zamiłowaniem wprowadza Renoir kolor niebieski, który ma u niego swój odrębny czar. Lubi pyszne karnacje kobiecych ciał harmonizować z tłem aksamitnego tonu niebieskiego, który nie jest jednostajny lecz posiada na tem samem płótnie różnorodne natężenia. W wielkim obrazie «Moulin de la Galette» komponowanym z niezwykłym rozmachem, pełnym życia i ruchu, całość utrzymana jest w niebieskich tonacjach, z których Renoir wydobył wszystkie możliwe gamy i odcienia i tylko rzadkie akcenty głębokiej zieleni i jasnej żółtości urozmaicają śmiałą kolorystykę tego obrazu. Renoir wydobywa tę samą głębię i dźwięczność kolorystyczną również w swych przepięknych różowych, jasno-żółtych, zielonych harmonjach. Lecz szczególnie podziwiam jego biało-srebrzyste tonacje w małej «Tancerce», lub w wyjątkowym obrazie przedstawiającym dziewczynkę w czarnych buciczkach. Czaruje wszystkich wdzięk i wyszukana elegancja, które cechują obrazy Renoira pierwszej epoki. W tej epoce znajduje się Renoir pod nieustannym urokiem mistrzów francuskich osiemnastego stulecia, podziwiając ich bajeczne, piękne rzemiosło. Myślę jednak, iż przemożny wpływ 18-go stulecia na pierwszą epokę Renoira miał również swoją ujemną stronę, bo zatrzymał w pewnej mierze pełne uniezależnienie się jego niewątpliwego już w tym czasie malarskiego genjuszu.

Obrazy jego drugiej epoki, tak zwanej «ingresowskiej» były malowane pod wpływem głębokiego kryzysu artystycznego, który Renoir przeżywał w tym czasie. W roku 1881 jest we Włoszech, podziwia Tycjana, Tintoretta, Veronesa, ale w Rzymie przed Rafaelem wprost się korzy. Często porównuje swoją twórczość ze sztuką Rafaela i jego następcy francuskiego, Ingresa i zdaje mu się, że jest na złej drodze. Powiedział Vollardowi, iż w r. 1883 nastąpił w jego sztuce przełom, uważał, że nie umie ani malować, ani rysować, że dzięki impresjonizmowi wszedł na bezdroża. To też sarkał na impresjonistów jak tylko mógł. Wiemy dzisiaj, że były to zarzuty niesłuszne. Renoir dzięki impresjonizmowi rozwinął najlepsze strony kolorystyczne swej sztuki, pozostając klasykiem w swej twórczości. Pod wpływem wizji Ingresa i nienawiści do impresjonizmu Renoir w drugiej epoce zdradza swą intuicję kolorystyczną, nie ufa swemu instynktowi malarza i to się odbija na jego dziełach. Przykro patrzeć, jak Renoir teroryzuje swoją sztukę, jak redukuje intensywność malarską, pełnię kolorystyki, soczystość i dźwięczność gam, podkreślając dobitnie formę. A rezultat zupełnie odwrotny, forma tych obrazów nietylko nie stała się lepszą niż w obrazach pierwszej epoki, lecz zaniedbane malarsko obrazy te odpychają formą mdłą, sztywną, bez wyrazu. Miał słuszność Cézanne, twierdząc, że czem solidniejsze, kompletniejsze jest malarstwo, tem doskonalszą i precezyjniejszą staje się forma. Po kilku latach bezowocnych wysiłków na niewłaściwej drodze Renoir powraca do malarstwa.



RENOIR: WYJŚCIE Z KĄPIELI (1910) 95 × 75

Durand-Ruel, éditeur

Sztuka Renoira jest nawskróś uczuciową. Jej głównym impulsem jest zmysłowość. Kobieta jest tematem, który absorbuje nieledwie że całą twórczość artysty. Jak się sam wyraził, bez pięknych piersi kobiecych nie byłoby jego sztuki. Uważał, iż przed malowanym aktem kobiecym trzeba przeżywać ten sam zachwyt zmysłowy jak przed żywym pięknym modelem.

Wobec trzeciej, tak zwanej różowej epoki Renoira, opinje publiczności jak i krytyki artystycznej są podzielone. Podczas kiedy zwolennicy ostatniej epoki Renoira przenoszą ją ponad inne, przeciwnicy uważają, iż jest ona dowodem osłabienia lub wyczerpania malarskiego Renoira. A obecnie w związku z wystawą, dyskusja na temat różowej epoki stała się jeszcze ostrzejszą, chociaż organizatorzy wystawy wyraźnie ją zlekceważyli, nie postarawszy się wybitnemi arcydziełami godnie jej przedstawić. Nie potrzebuję dodawać, iż młodzież artystyczna zaczyna coraz więcej cenić ostatnią epokę Renoira. Chciałbym się w tej kwestji wyrazić jaśniej. Powtarzam, iż Renoir tak samo w ostatniej epoce jak w pierwszej, narówni z wyśmienitemi dziełami, które będziemy zawsze podziwiać, tworzył dzieła drugorzędne. Szczególnie w ostatniej epoce wypuścił wiele dzieł wyraźnie niewykończonych, które często można oglądać w paryskich galerjach. Przyczynę tego zjawiska objaśnię dalej. Jednak pisząc o ostatniej epoce myślę o obrazach powstałych od 1890—1910, które miałem szczęście podziwiać w kilku prywatnych kolekcjach i podkreślam: wybrane dzieła tego okresu powinny być główną miarą w ocenie jego ostatniej epoki. Po roku 1910 Renoir tylko w obrazach niewielkich rozmiarów potrafi jeszcze stworzyć doskonałe dzieło, lecz w płótnach większych czuć pewne osłabienie całości kolorystycznej. Powinniśmy wiedzieć w jakich warunkach Renoir tworzył pod koniec życia. Przez ostatnie 25 lat cierpiał na ostry reumatyzm, który nielitościwie

wycieńczał siły fizyczne artysty, deformował członki i groził wytrąceniem pendzla z ręki. Dla Renoira przestać malować, znaczyło przestać żyć. Nie mógł jednego dnia przeżyć, aby nie malować. Siłą swej woli przezwycięża niedomaganie i nie przestaje malować za cenę nieustannych poświęceń. Każdy wielki obraz kosztuje go wiele cierpień fizycznych. W obrazach różowej epoki niema już tego hedonicznego zachwytu, który cechował obrazy Renoira pierwszego okresu. Renoir się podnosi do panteistycznego odczuwania świata, do wszech obejmującego liryzmu, osiąga swą największą oryginalność, tworząc wizję świata swoistą i pełną. Wielka forma, majestatyczne kadencje rytmiczne, odczuwanie objętości przewyższa spokojną, klasycznie zaokrągloną formę dzieł pierwszej epoki. Prawda, częstokrotnie traci Renoir w ostatnich obrazach wykwintną i smaczną fakturę swych dzieł pierwszej epoki, ale zato posiada szereg innych zalet. Wyraźnie teraz wykazuje upodobanie do gorących tonacyj o niezrównanej wibracji świetlistej. Światło i barwa łączą się razem, światło przenika cały obraz, każdy atom barwy, aż kolor przestaje być barwikiem i staje się elementem światła. W tym czasie zamknął się Renoir w swej willi w Cagnes, nazawsze pożegnał salony paryskie, zwyczajna urodziwa chłopka Gabielle, bona jego dzieci, staje się głównym jego modelem. Gabrielle, zdrowe dziecko wsi, jest tym wyraźnym znakiem powrotu Renoira do prymitywnego odczuwania natury, które charakteryzuje jego sztukę późną. Często powraca Renoir teraz myślą do starej sztuki greckiej, której harmonja i rytm nie przestają go pociągać. Można stwierdzić wpływ greckiej sztuki nietylko w jego dziełach o greckim temacie, lecz w obrazach ostatniej epoki wogóle.

Opinja tych krytyków francuskich, dla których cała istota sztuki francuskiej leży tylko w jej wykwincie, elegancji i światowości, i niczem więcej i którzy z tego powodu nie są w stanie odczuć prawdziwego piękna arcydzieł Renoira ostatniej epoki, nie może być miarodajną.

Kiedy myślę o sztuce francuskiej 19-go stulecia, widzę jasno, iż podróż Delacroix'a i Gauguina do krajów narodów prymitywnych, ucieczka Barbizończyków do lasów Fontainebleau, wysiłek wielkich impresjonistów w kierunku konkretnego i bezpośredniego odtwarzania światła i barwności francuskiego krajobrazu, miały jeden i ten sam cel: wyciągnąć sztukę francuską z salonów i skierować ją do pierwotnych źródeł natury. Renoir w ostatniej epoce instynktownie poszedł za tym samym zewem, spełnił swoje przeznaczenie, przestał być tylko spadkobiercą sztuki 18-go stulecia i stał się jednym z największych francuskich malarzy ostatnich czasów.

* * *

Ostatnio mieliśmy dwie wystawy Bonnard'a. Jedną u Bernheima Jeune, złożoną z ostatnich dzieł i zbiór portretów z różnych epok w Galerji Brauna. Wystawy te przyciągały cały Paryż artystyczny.

Bonnard tworzy inną wizję malarską niż Renoir i Cézanne; jeżeli się jednak zastanowimy nad formacją twórczą Bonnarda, stwierdzimy, iż wizja jego nie jest zupełnie oderwana od poprzedników, chociaż ostateczne ukształtowanie się tej wizji jest rzeczą żmudnych i długoletnich wysiłków osobistych artysty. Wpływy Toulouse de Lautrec'a, Degasa, Japończyków, Moneta czy Gauguina w początkach twórczości Bonnarda są niewątpliwe, ale zostały one z biegiem czasu przez niego przetrawione i tak dalece przetworzone, że w ostatnich dziełach nie znać ich już wcale. Ilekroć słyszę określenia, że Bonnard oddaje wiernie naturę, mam ochotę zapytać się, jaki artysta nie pretendował, iż daje prawdę natury? Manet ciągle powtarzał, że maluje prawdę natury, Cézanne nie mógł ruszyć pendzlem, nie mając przed oczami pejzażu lub modela i każdy akademik lub pompier również «daje» tylko prawdę natury. To, co nas interesuje u malarzy jest ich oryginalny sposób w jaki oni tę prawdę natury wyrażają. Na nas działa sugestja tej magji barwnej, którą artysta wydobywa z okrążającej go natury. I to właśnie się stosuje szczególnie do twórczości Bonnarda. Aby odkryć w otaczającym nas świecie takie bogactwo gamy, odcieni, dźwięków barwnych jak Bonnard, nie wystarczy mieć oko, trzeba posiadać wyobraźnię, opartą na niezwykłej czułości barwnej. Dzięki tej czułości barwnej Bonnard jest w stanie z jednego tonu stworzyć obraz imponująco kolorystyczny. Pomimo, iż Bonnard dawno wyszedł poza styl swoich starych obrazów, tę epokę, kiedy przeważnie pracował w tonach szarych, stłumionych — to jednak widać obecnie, że finezja, najdelikatniejsze niuansowanie, które wtenczas wydobywał z szarych, perłowych tonów, nie zostało zapomniane, naodwrót świetnie się nim posługuje w swoich dziełach ostatnich. Bonnard jest w swoim żywiole, kiedy tworzy obraz, gdzie kontrastuje wiele kolorów. Aby «ożenić», mówiąc stylem Bonnarda, jeden kolor z drugim — artysta wprowadza często niespodziane akcenty barwne, które podnoszą urok tonów dominujących. Naprzykład w obrazie, gdzie dominują dwa przeciwstawione kolory niebieski i zielony, wprowadzone są w różnych miejscach akcenty liljowe, różowe, żółte niezwykłej dystynkcji. W istocie, każde zjawisko natury, które Bonnard ma zamiar przedstawić jako obraz, staje się dla niego powodem stworzenia nowej nieznanej harmonji kontrastów barw, wywołując następnie cały kompleks przesubtelnych gam i odcieni barwnych, ukształtowanych drogą medytacyjnej pracy, w obrazie o niezwykłem bogactwie materji barwnej. Artyści podziwiający Bonnarda znajdują, że w jego obrazach niema ani jednego tonu niewłaściwego, nieuzasadnionego, że jego orkiestracja barw jest konsekwentnie przeprowadzona. Mówią, iż Bonnard posługuje się w swojej pracy metodą, wiedzą. Ale myślę, iż wiedza tajemna koloru nie znajduje się nigdzie, poza intuicją kolorystyczną samego Bonnarda. Jego wybredny smak, poczucie miary gra niemałą rolę w ostatecznym układzie plam barwnych. Porównując Renoira z Bonnardem, myślę, iż proces twórczy pierwszego jest bardziej prosty i spontaniczny, a u drugiego więcej skomplikowany i medytacyjny. Tak samo jak Degas — Bonnard często maluje sceny kąpiących się kobiet, traktowane w różnych oświetleniach. Obrazy te dają szczególną sposobność Bonnardowi rozwinąć całe bogactwo barwnej swej inwencji, odpowiadają jego potrzebie rozwiązywania skomplikowanych problematów kolorystycznych. Na ostatniej wystawie u Bernheima widzimy dzieła zupełnie nowe, które dowodzą, iż artysta nie lubi powtarzać się i wciąż jest na drodze nowych zdobyczy malarskich. W pokoju kąpielowym o szaro-białych ścianach, z któremi walczy szara białość wanny, jako kontrast bronzowe ciało kobiety o refleksach różowo-ceglanych i porzucone na krze-



BONNARD: AKT Z CZARNĄ SUKNIĄ (1920)

Foto: Bernheim Jeune, Paris

śle suknie o kolorach różowych, żółtych, białych i fioletowych. Cała wizja jest obleczona jakby przeźroczystą, powietrzną mgłą szaro-perlistego fluidu. W innych swych analogicznych obrazach wprowadza lustro, które odzwierciadla kąpiącą się kobietę, wnętrze i tem jeszcze komplikuje wizję barwną, wywołując podwójną grę subtelnych refleksów i niuansów. Widzimy, iż Bonnard lubuje się w kontrastowaniu białych tonacyj, które posiadają niezwykłą i bogatą skalę odmian, od mleczno-białych do szaro-srebrzystych, z tonacjami jaskrawemi o głębokiem brzmieniu. Niemniejszy czar mają również jego kolory karminowe, różowo-ceglane, liljowe, zielono-niebieskie, niebiesko-fioletowe i jasno-żółte, których świetlistość i natężenie wciąż się mieni, stając się raz jaskrawe, raz stłumione w sile. Bonnard jest mistrzem w przeciwstawianiu tonów jaskrawych tłumionym, w wualowaniu i zlewaniu kompozycji barwnej o ostrych i śmiałych kontrastach. W swoich martwych naturach rozstrzyga mnóstwo różnorodnych koncepcyj i problemów kolorystycznych. Ulubionym tematem w tej dziedzinie jest martwa natura złożona z różnych owoców, bukiet zestawiony z najrozmaitszych kwiatów, w porcelanowej wazie, lub w naczyniu ceramicznym na jasnym obrusie o różowych pasach na tle jasnej ściany lub na tle otwartego okna.

Osiągnąwszy najwyższe mistrzostwo swych środków malarskich, wprowadza nas Bonnard w swój świat barwy, którego nigdy przedtem nikt nie widział tak pięknym i dziwnym. W epoce, kiedy sztuka trawiona jest przez głęboki rozbrat między wyobraźnią i umiejętnością, przez sceptycyzm uczuć i przekonań, Bonnard przekonuje nas swoją sztuką kompletną, harmonijnie łączącą wyobraźnię i ogromną umiejętność, swoją jasną radosną wiarą w malarstwo i w sztukę.

Franciszek Biedart.

W I Z Y T A U D E S P I A U

Odszukałem pracownię Despiau w Paryżu, ponieważ nigdzie nie mogłem znaleźć jego prac, ani u marszandów, ani na wielkich, dorocznych Salonach, poza trzema już dawno znanemi rzeźbami z Muzeum Luxemburskiego. Był to więc jedyny sposób poznania twórczości tej najwybitniejszej w dzisiejszej rzeźbie francuskiej indywidualności.

Poznałem przytem człowieka.

Despiau był chory, kiedy zapukałem do jego mieszkania, ale przyjął mnie chętnie, z ujmującą prostotą. Dwie małe pracownie, pierwsza zarazem mieszkanie. Druga zapełniona pracami: głowy, popiersia, jeden akt kobiecy i tors. Despiau pozostał w łóżku, mnie zaś zostawił samego w pracowni, gdzie mogłem swobodnie oglądnąć każdą rzeźbę, całą niemal twórczość Despiau z ostatnich lat.

Despiau był — jak wiadomo — uczniem Rodin'a, który go odkrył i powierzył wykonanie kilku marmurów. Wcześnie jednak wyzwala się Despiau z pod niebezpiecznego wpływu potężnego mistrza. Odrzuca romantyzm, widząc do jak fatalnych zaniedbań wielkich praw logiki i równowagi plastycznej doprowadza niepohamowana wyobraźnia Rodin'a, opętana literackością, jak materjał rzeźbiarski traci swoje znaczenie, przy dowolnem transponowaniu wizji, wyrzucanych w egzaltacji i nieumiarkowanym rozmachu, jak bryła, — element rzeźby najbardziej istotny — pomięta i poszarpana znika w rzeźbie Rodin'a w skłębionych i mglistych impresjach.

Despiau, odwracając się od Rodin'a, nie zwrócił się jednak, jak wielu innych, do stylizacji, archaizacji czy egzotycznego prymitywu. Znalazł wyjście, ratunek i odrodzenie w intymnem zbliżeniu się do natury. Zamknął się w swoich dwóch pokoikach, służących mu zarazem za mieszkanie i pracownie. Zamknął się w ramach kameralnych. Nie niepokoją go sny o potędze gigantycznych pomników. Wystarcza mu natura w swojej skali. Poza nielicznemi pracami większych rozmiarów, w których widać głębokie zrozumienie odrębnych praw rzeźby połączonej z architekturą, Despiau tworzy cały szereg portretów, głów, popiersi, kilka aktów. Cały cykl portretów niezrównanych. To Houdon lub Clouet naszej epoki. Pełnym, precyzyjnym i subtelnym konturem przypomina Pisanella, w zamiłowaniu do «sujets intimes» Chardina lub Ver Meera. Niejednokrotnie wskazywano na pokrewieństwo jego z Corotem.

Do przeglądnięcia miałem jeszcze dwie teki pełne luźnych rysunków, które Despiau mi podał, szczególnie mi je polecając, jako prace najnowszego okresu. Zauważywszy moje zdziwienie, wywołane niezwykłym objawem otwartości i zaufania, powiedział: «Je n'ai rien à cacher; je n'ai pas d'idées. On n'invente rien, il faut voir». (Nie mam nic do ukrywania. Niemam pomysłów. Niczego się nie wynajduje. Trzeba poprostu widzieć).

Stefan Zbigniewicz.

VILLA DEI MISTERI DIONISIACI

W roku 1910 została znaleziona i odkopana Villa dei Misteri, położona o paręset metrów od Porta Ercolanese poza murami Pompei.

W willi tej znaleziono freski pochodzenia greckiego z najlepszej epoki. Styl i ubiór postaci są greckie i odpowiadają attyckiemu malarstwu z drugiej połowy V wieku przed n. Chr.

Freski te mają formę fryzu obiegającego dookoła «tryklinium» i przedstawiają 29 figur, prawie że naturalnej wielkości, stojących na marmurowem podjum wysokości jednego metra. Treścią fresku jest misterjum Djonizyjskie, którego kult został przeniesiony z Grecji do kolonji greckich na półwyspie apenińskim. Postacie na fryzie są połączone wspólnością akcji, która przedstawia koleje wtajemniczania młodej adeptki w kult Djonizosa aż do radosnego połączenia się z bóstwem.

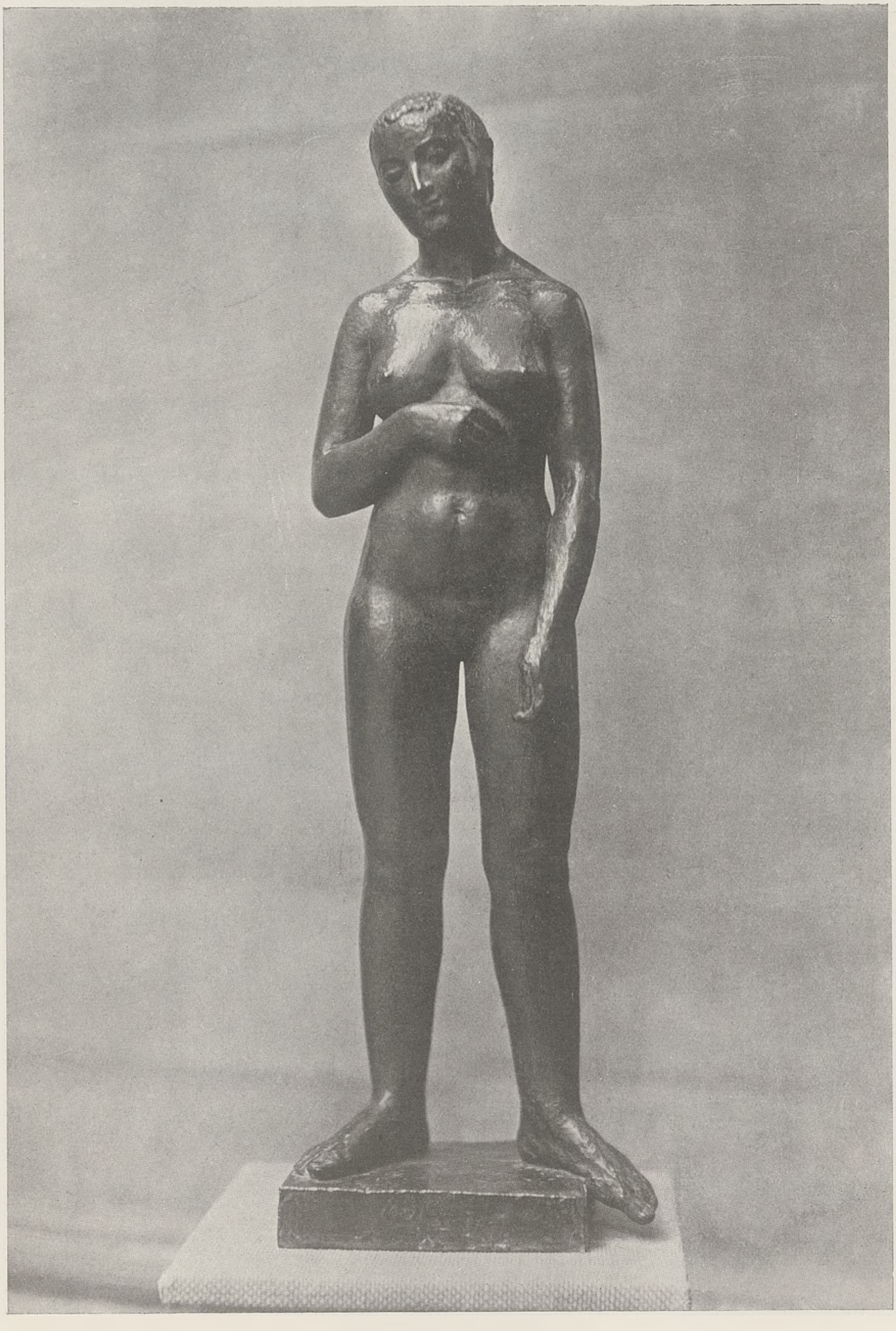
Sposób wykonania tego fresku jest nadzwyczaj trwały, gdyż tynk mieszano z proszkiem marmurowym, co w rezultacie dało powierzchnię zupełnie gładką, pokrytą rodzajem glazury. Dzięki temu koloryt zachował się doskonale, a tylko górna część sceny Djonizosa z Korą została zniszczona przez oberwanie się sufitu.

Ogólnem tłem dla postaci na fryzie jest głęboka czerwień, bardzo intensywna, a pomimo to stwarzająca głębię i przestrzeń. Ciała są utrzymane w ciepłych tonach ugrowych z delikatnymi fjoletowymi cieniami, draperje i suknie są zimne, szaro niebieskie, albo delikatnie fjoletowe, całość jest kolorystycznie nadzwyczaj bogata. Rysunek postaci można porównać do Rafaela z fresków watykańskich, a monumentalność form zbliża to malowidło do rzeźb Praxytelesa.

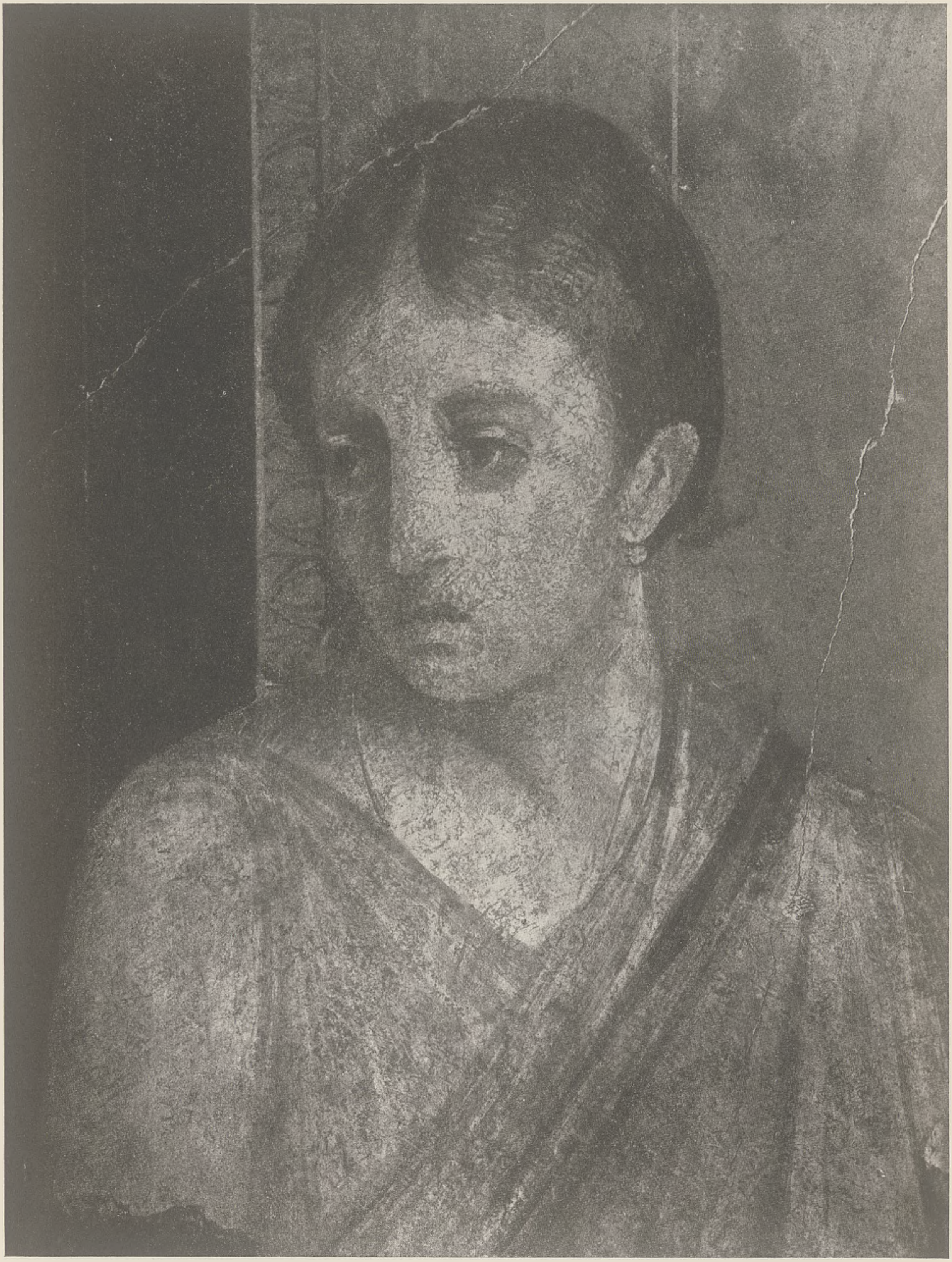
Wiadomo nam dzisiaj, że sławne świątynie greckie były bogato polichromowane, ale czas i barbarzyńcy zrobiły swoje, malowidła te znikły z powierzchni ziemi i tylko jakieś odkrycia, jak to w Villa dei Misteri, dają nam poznać jak wielkie i bogate było to dawne malarstwo greckie.

Dodać należy, że przeważna część z odkopanych w Pompei fresków, nie jest pochodzenia czysto greckiego, jak to często mniemano, ale że jest to dekoracyjne malarstwo ścienne, produkowane przez naśladowców klasycznego malarstwa greckiego i nie daje nam żadnego pojęcia o wielkiem malarstwie helleńskich mistrzów.

Malowidło ścienne w Villa dei Misteri, jak już to zaznaczyłem, jest fryzem obiegającym wkoło ściany dużej



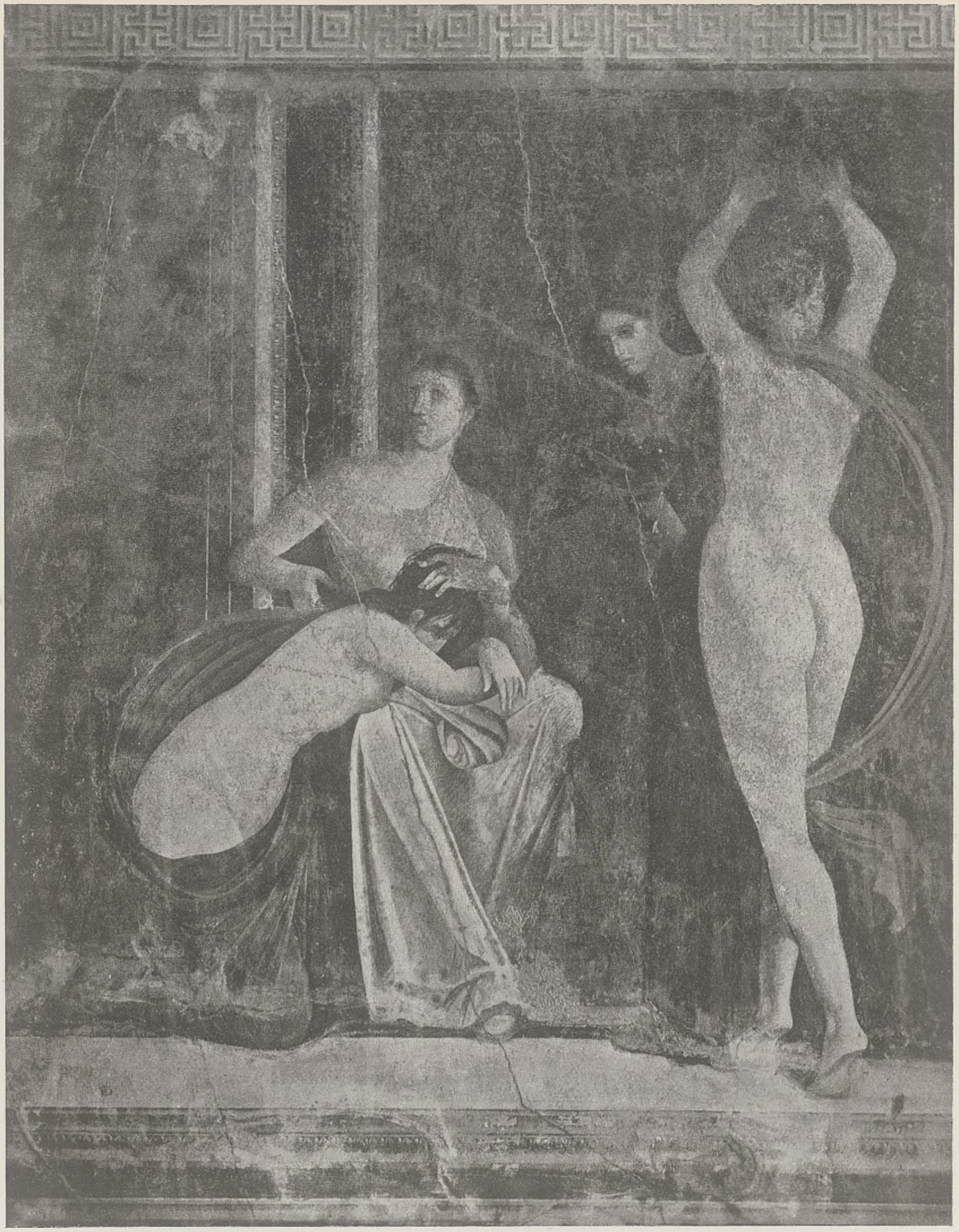
DESPIAU: AKT (bronz)



FRAGMENT FRESKU W «VILLA DEI MISTERI DIONISIACI» W POMPEI



DESPIAU: GŁOWA (bronz)



FRAGMENT FRESKU W «VILLA DEI MISTERI DIONISIACI» W POMPEI

sali, łączącym się w całość konstrukcyjnie i kolorystycznie. Forma nagich i ubranych ciał jest jakby patetycznie wyolbrzymiona i działa swą kolosalnością ujęcia na uczucie i wyobraźnię widza.

W tych potężnych postaciach objawia się wschodni «realizm», który tak fascynująco działa na nas z rzeźb greckich. Wspaniałe malarstwo w Villa dei Misteri jest pokrewne rzeźbie greckiej przez to, że podaje nam kwintesencję i treść formy ciała ludzkiego.

Koloryt w malarstwie greckiem, jak to widzimy w Villa dei Misteri, był bardzo zharmonizowany i formy, jako plamy barwne, umiejętnie zestawiane.

Właśnie przez to pojęcie szlachetnej dekoracyjności malarskiej, przez umiejętne zespolenie formy z kolorem owe niedawno odkryte malowidła greckie są nam współczesnym tak bliskie. Na freskach w Villa dei Misteri widzimy raz jeszcze, że malarstwo jest wzruszeniem kolorystycznem, obleczonem w formy widzianego świata. Freski z Villa dei Misteri robią na nas wrażenie choćby z tego względu, że pokazują nam jakąś nieznaną nam dotąd wizję plastyczną, nowy świat, który żył niegdyś intensywnem życiem barw i form, a dziś budzi się ze snu trwającego tysiące lat i podnieca nas do stwarzania nowej a przeczuwanej przez nas wizji plastycznej. *T. Potworowski.*

L I S T Z W A R S Z A W Y

Ostatnio nad Polską, a szczególniej nad Warszawą, «rozbiła się (jak to mówią) bania» z wystawami.

Wystawa międzynarodowa grafiki, wystawa Związku Stowarzyszeń Artystycznych, a następnie przygotowująca się także w I. P. S.-sie wystawa malarzy, rzeźbiarzy i grafików legjonistów, — a wreszcie w centrum sezonu zimowego mający się odbyć wielki «Salon» I. P. S.-u — nie mówiąc już o ciągłych, mniej lub więcej monotonnych wystawach w Zachęcie. Wspomnieć także należy o wystawie dzieł Juljusza Kossaka w Domu Sztuki przy Nowym Świecie, która jest tem interesująca, że daje dość bogaty przegląd retrospektywny twórczości tego wybitnego polskiego «koniarza» — akwarelisty.

Wystawa międzynarodowa grafiki w Warszawie była bardzo interesującym przeglądem twórczości graficznej naszej i obcej. Było tam dużo prac udatnych, technicznie i artystycznie, było też jednak dużo t. zw. «ramoty» i wygłupiania się literaturą, folklorem lub przesadną stylizacją. I tutaj właśnie, na tej wystawie graficznej zauważyć było można pewien rys charakterystyczny dla naszej sztuki. Wielka liczba artystów-plastyków naszych, którzy bądź z powodu braku specjalnego uzdolnienia bądź z zupełnego braku inicjatywy w twórczości czysto malarskiej — zwrócili się z zamiłowaniem do drzeworytu, akwaforty lub litografji. Są naturalnie także wyjątki. Spotyka się np. artystów, którzy dobrze orjentują się w plastyce czysto malarskiej jak i graficznej.

Mimo ogromnego rozrostu u nas sztuki czysto graficznej (często na szkodę prawdziwego malarstwa) zauważyć się daje u nas pewne zahamowanie w kompozycji i formie graficznej. Zauważyłem np. u najwybitniejszych naszych grafików jakieś efekciarskie i to często tanie, stylizowane formy czy właściwie manję stylizowania. I jeżeli to jest np. głowa starego górala lub jakiś polski krajobraz z chmurami i drzewami, — to góral w takim efekciarskim drzeworycie musi być koniecznie tak silnie obwiedziony kanciastym konturem, tak wycyzelowany (w złym smaku), że cały drzeworyt wygląda jak podrutowany i «wypucowany» na glanc stary żelazny garnek. To samo z krajobrazami: chmury w kilku lub kilkunastu bawełnianych zwojach i kłębach wyglądają w takim drzeworycie prędzej na poduszki i pierzyny suszone na płocie, niż na naturalnie po niebie płynące chmury. A drzewa w swem przesadnem efekciarskiem bogactwie wyglądają raczej na miotełki z piór do otrzepywania kurzu z mebli, niż na polskie, jędrne, bogate w formę drzewa.

I tę efekciarską grafikę spotyka się «nagminnie» u czołowych, «sławnych» i wybitnych grafików polskich. Pochodzi to stąd, że artyści pozbawieni są zupełnie prawie p o c z u c i a p r a w d y, smaku i prostoty. Jak myślą i piszą (niektórzy z nich, niestety) o sztuce bombastycznie i z przesadą, — tak też i ryją swe drzeworyty — z teatralną pozą i dla efektu. Ale na szczęście — na wystawie graficznej — obok tych starszych i bardzo już dziś pewnych siebie i zarozumiałych, spotkać można było tak w naszej jak i zagranicznej grafice prace skromne, pełne smaku i o dużej technice. Często drzeworyt, sztych lub litografja będąc na granicy malarstwa, malarskiego rysunku lub sztuki dekoracyjnej, dawać muszą z każdej z tych sztuk po trochę. Czy niektóre ze sztychów i akwafort Rembrandta lub niektóre z drzeworytów Dürera nie są już obrazami, o sile plastycznej dorównywującej olejnym obrazom? U nas — niestety — ta powierzchowna graficzność, ta manja graficznego, nieszczerego i sztucznego stylizowania wkradła się do malarstwa. Czy malowidła tak przechwalane niektórych naszych malarzy nie są «graficznem stylizatorstwem», które jest tak wrogie wszelkiemu prawdziwemu malarstwu?

Omawiając niektóre obecne wystawy w Warszawie, wspomnieć przedewszystkiem należy o wielkiej wystawie «Związku Stowarzyszeń Artystycznych». Tak obecnie nazywają się, luzem niegdyś chodzące grupy: Bractwa św. Łukasza, Formy, Grupy Ładu (?), Rytu i Szkoły Warszawskiej.

Jak widzimy tytuły zapowiadają się bardzo interesująco. Ale nie dla interesujących nas tytułów ani dla interesujących eksponatów chcę zająć się tą wystawą. Interesują mnie tutaj przedewszystkiem komentarze, teorje i odczyt, które towarzyszyły tej wystawie.

«Bractwo św. Łukasza» znamy już z wystaw lat poprzednich. Tak samo Szkołę Warszawską. Widzieliśmy wielokrotnie po inne lata eksponaty tych stowarzyszeń, a w szczególności Bractwa św. Łukasza. Wiele razy miałem już zaszczyt pisać o tych stowarzyszeniach znajdując zawsze (niestety) w ich wysiłkach fałszywą nutę i złą drogę. Poszukiwanie stylu w sztuce, naśladując lub kopjując, często dosłownie, starych holenderskich mistrzów bez w s p ó ł c z e s n e g o zrozumienia ich dzieł, — doszukiwanie się w ich genjalnych dziełach tylko patyny, — i przenoszenia jej na swe młodzieńcze płótna ze starczą pedanterją i niepotrzebną dłubaniną, oto co jest najcharakterystyczniejszego w pracach Bractwa św. Łukasza i Szkoły Warszawskiej. Na obecnej jednak wystawie tych Stowarzyszeń zauważyłem (mimo anatemy i nawoływań głoszonych przez «mistrza» kreatora tych «szkół») — wielką grawitację ku współczesnej sztuce francuskiej, a w szczególności ku tak epatującej dziś młodzież przybywającą do Paryża «Ecole de Paris». Nie pomogły odżegnywania się od «zgniłego Paryża», od lekkomyślnego importowania francuskiej (sic) blagi i porubstwa (!)...

Kilka zarażonych owieczek weszło do «owczarni» apostoła i «mistrza» i zaraziło całe stado. I cóż obecnie widzimy na wystawie tych Bractw i Zrzeszeń? Że są jeszcze tu i ówdzie na ścianie I. P. S.-u niedobitki sławetnej niegdyś konfraterni — podrabiających sadzę, szarą żółć i światłocień holenderski, — ale reszta to wszystko już «zarażone owce», robiące pod Soutine'a, Cremegne'a lub nawet «surrealistów». I nic nie pomaga nawet przedmowa do katalogu tej wystawy, gdzie szumnie ogłoszono urbi et orbi, że wystawa ta (t. j. Bractwo św. Łukasza i Szkoły Warszawskiej): «decyduje o kształtowaniu oblicza sztuki polskiej». Nic nie pomaga szumny i pełen frazesów odczyt



JULJUSZ KOSSAK: AKWARELA
(z Wystawy w Domu Sztuki w Warszawie)

«mistrza»: «o codziennym chlebie sztuki» (!) — «o sztuce popularnej dla tłumu» (w rodzaju fabrykowania po przystępnych cenach spodni i marynarek), — lub «o własnej sztuce narodowej bez wpływów obcych» (sami sobie!). Nic to wszystko nie pomaga, — uczniowie i protegowani warszawskiego Ghandi'ego w czambuł włażą na Utrillów, Soutinów, Cossiów, i tem podobną «hołotę paryską». Mistrz zżyma się i poci, trapi się i chudnie, — grozi nawet, że odleci (aeroplanem) tam gdzie go oczy poniosą. Nic nie pomogą — Św. Łukasz i Szkoła Warszawska przemienią się zwolna w paryskich «surindependant'ów».

Ale naprawdę poco ta hipokryzja — poco ta obłuda. Poco to kokietowanie jakąś iluzoryczną, donkiszotowską «szkołą narodową»?! Poco zawracać głowę młodym i zdolnym zresztą chłopakom?! Niech sobie malują dziś swe «Soutine'y» — może im to więcej korzyści przyniesie od podrabiania solidnych «a zasmolonych starością» Rembrandtów i Halsów. Głoszenie frazesów o «chlebie codziennym sztuki» o «sztuce dla tłumu» (lub może dla bezrobotnych) już dziś nikogo nie epatuje. Wszyscy wiemy, czem grozi sztuce, schlebianie gustom tłumu: popularne niemieckie olejodruki ze strzelcem i jeleniem lub «piękna meluzyna».

Może takie pełne frazesów odczyty przynoszą pożytek autorowi, ale absolutnie szkodliwe są dla sztuki, gdyż bałamucą już i tak mało wykształconą i źle orjentującą się w sztuce publiczność, obniżają poziom sztuki i ogłupiają do reszty młodych a wrażliwych na frazeologję «mistrza» uczniów.

Od pewnego czasu weszło w modę pisanie polemicznych artykułów o sztuce. Każdy, kto przeczytał parę tomów jakiejś tam historji sztuki (niechby to była chociażby nawet Kunstgeschichte nudnego, zatabaczonego niemca Woermana), — czuje się w ambicji i obowiązku napisania «feljetonu» o sztuce. Jeśli to jest w dodatku jakiś utytułowany doktor od sztuki lub nb. docent, wtedy słowa jego w takim feljetonie zdają się być murowane — nieodwołalne. «Roma locuta», — doktór od sztuki przemówił, czyli kropnął artykuł (ziemia się rozwarła, niebiosa się otworzyły, a małe skrzydlate aniołki z obrazu Rafaela mówią panu doktorowi: a kuku). Zmiażdżył i zniżył do roli «niewolniczych naśladowców» swoich wrogów, — podniósł do «roli» genjuszów swoich przyjaciół i adherentów, — namącił i napluł w sztukę i jest zadowolony. Dziś potrzeba panu doktorowi na gwałt (z niczego) sztuki narodowej. Stwarza ją i «kaza» o niej w swym zabójczym «feljetonie». Jutro zawiał wiatr od sztuki sowieckiej i potrzebna jest na gwałt «uniformowa» organizacja artystów. Doktór kropi o tem artykuł. Pojutrze potrzeba napisać coś o Matejce, — (ot tak dla rozbudzenia patrjotycznej sztuki — precz z Michałowskim, Rodakowskim i Gierymskim, tymi propagatorami sztuki zgniłego zachodu!) — będzie za parę dni i o tem artykuł pana doktora. I tak w kółko...

To dopiero kasza...

Ale jeszcze gorzej, gdy do sztuki zabierze się taki «krytyk» jak np. jakiś Pan zwiący się, dajmy na to: Świst — Wątroba (lub coś podobnego) «dymisjonowany kapitan» od «znawstwa sztuki» — to dopiero od takich jego feljetonów «zajedzie» jak od zeszłorocznej beczki z kiszoną kapustą.

Taki pan pomiesza wszystko w swoim «feljetonie» tak jak w kotle z węgierskim gulaszem. Wszystko tam znajdziesz; i ochłapy z historji sztuki i napaprykowane frazesy i obelżywe wyzwiska i jedwabne albo aksamitne, pochwalne (dla miernot) słówka, — przycukrzone komplementy w stronę możnych władców tego świata. Po takim hultajskim bigosie pies by się wściekł. gdyby go zjadł. Lecz publiczność czytająca łatwo to jakoś strawi.

Przed kilku dniami jeden z moich kolegów malarzy dał mi długi poemat o sztuce z prośbą o ogłoszenie go w druku. Narazie przytoczę tutaj tylko «refren», który powtarza się co kilka wierszy:

> Boże, nasze wysłuchaj błaganie
> Od chamów w Sztuce racz nas zbawić Panie!...

Westchnienie nie tak może wykwintnie «literackie» i artystyczne, lecz bardzo szczere. A szczególnie dziś bardzo na czasie...

Tytus Czyżewski



JULJUSZ KOSSAK: AKWARELA
(z Wystawy w Domu Sztuki w Warszawie)

C E N N A   K S I Ą Ż K A

Pionierzy nowych kierunków artystycznych ograniczali się zazwyczaj do manifestów, do enuncjacji swego credo w formie umyślnie drażniącej publiczność, usiłując narzucić nowy stosunek do zjawisk artystycznych, kpiąc bezlitośnie z utartych «zasad» i zaniepokojonych zwolenników tychże. Epoka rewolucjonizmów w sztuce przebrzmiała o tyle, że na zachwianie nastrojów publiczności potrzeba dziś o wiele sensacyjniejszych bodźców aniżeli zdarzenia artystyczne — zwłaszcza, że ogół nie chce widzieć związku między sprawami kulturalno-artystycznemi a walką o utrzymanie życia.

To też fenomenem w tych warunkach jest książka napisana przez artystów z całą dobrą wolą pokazania inteligentnemu czytelnikowi dróg, jakiemi musi pójść myśl badawcza, wartościująca każdy rzetelny wysiłek artystyczny — w dążeniu do stworzenia systemu w dobie chaosu pojęć o sztuce i upośledzania pracy artysty. Książką tą jest Kobro i Strzemińskiego: Kompozycja Przestrzeni.

Rewizji pojęć zasadniczych dokonywa się dziś w każdej dziedzinie — o potrzebie takiej rewizji w sztuce (i to nie raz na zawsze, ale nieustannie od nowa) są dziś przeświadczeni artyści — niewielu jednak wie jak się wyrwać z bierności myślowej i nawyków technicznych, jak w danych indywidualnie warunkach i w danem stadjum pracy postawić sobie problem artystyczny i jak go domyśleć do końca. Uczy tego książka Kobro i Strzemińskiego. Uczy przez odważne, szczere wyjawienie własnego stosunku do różnych zjawisk w sztuce i w konsekwentnem, jasnem rozumowaniu rozwija swoje stanowisko w system.

W rozważaniach zagadnień rzeźby jako sztuki przestrzennej 3-wymiarowej dochodzą autorzy do analizy pojęcia przestrzeni i ścisłego zdefinjowania zakresu, w którym praca artysty powinna się dokonywać. Czytając te ustępy zaczyna się czytelnikowi udzielać odczuwanie przestrzeni jako żywiołu, w którem się tkwi samemu jako część składowa, zewnątrz której niema życia. Stąd też sugestywnie działa koncepcja rzeźby jako układu otwartego na przestrzeń.

Książka operuje wieloma nowemi terminami, które, aczkolwiek swoiste, tak ściśle określają drogę i cel rozumowania, że przyczyniają się tylko do jasności wykładu Do takich należy m. i. termin «czasoprzestrzenność» — jako zmienność dzieła sztuki przy oglądaniu z różnych stron, przechodzenie jednej strony w drugą. Odnosi się to zarówno do rzeźby jak i do architektury. Wyłączony z takiego ujmowania czasoprzestrzennego jest obraz, jako twór dwuwymiarowy, zachowujący przy każdem stanowisku widza ten sam układ kształtów. (Specjalnie omawia problem obrazu Wł. Strzemiński w broszurze «Unizm w malarstwie»).

Zdaniem autorów rzeźba nie jest zjawiskiem całkowicie plastycznem, ale czasoprzestrzennem.

Wynikiem zmian przestrzennych odbywających się w czasie jest rytm. I ten ostatni termin użyty tu jest jak widzimy w pojęciu różnem od popularnego. Stwierdzenie, że «Źródłem harmonji rytmu jest miara wynikająca z liczby» — brzmi jak maksyma średniowiecznych architektów — a wynika z pogwałconej przez wieki potrzeby oparcia się o pewną, trwałą metodę pracy artystycznej w przeciwstawieniu do poddawania się przelotnym nastrojom.

Książka Kobro i Strzemińskiego nie przesądza jakości kształtów mających być użytemi w kompozycji: «każdy artysta wie, jakie mu są potrzebne». Nie ogranicza w niczem twórców — pomaga im tylko aby byli konsekwentni. Nie może ani przerazić zawiłością dociekań, ani zniechęcić uczciwego poszukiwacza — może tylko rozszerzyć czytelnikowi jego pojęcia o sztuce.

Zajmuje się (z głębokiego przekonania) najwięcej rzeźbą abstrakcyjną, bo tylko ta ostatnia: «nieskrępowana wymaganiami ubocznemi, jest w stanie przystąpić do kwestji uzasadnionej kolejności kształtów, następujących po sobie w przestrzeni i czasie».

Książka wydana niezwykle starannie, w pięknym układzie drukarskim, opatrzona objaśniającymi wykresami w tekście i 46-ciu pierwszorzędnemi reprodukcjami.

Książka taka w Polsce to wydarzenie wielkiej wagi — życzyćby jej tylko należało czytelników, którzy jej nie odłożą po jednorazowem przejrzeniu — a spełni swoje zadanie kulturalne.

Stanisław Szczepański.

KTO POWINIEN PISAĆ O MALARSTWIE

Jest rzeczą oczywistą dla każdego, że w sprawie nowych metod leczenia raka zabierają głos wyłącznie lekarze, jakkolwiek sprawa ta dotyczy całego «chorego» społeczeństwa, które z pokorą nadsłuchuje, co mówią o tem specjaliści.

Kiedy ukazuje się nowa jakaś ustawa lub kodeks, regulujący współżycie miljonów ludzi, to w sprawie tej głos zabierają oczywiście prawnicy. Jeśli w konkretnym wypadku odważy się ktoś podać w wątpliwość metodę lub szczegóły stosowania ustawy, jeśli w obronie jakiejś skrzywdzonej matki odezwą się inteligentne literatki lub humanitarni pisarze, to głosy te poczytuje się za prywatne wynurzenia, nie obchodzące fachowców.

Tak samo dzieje się w każdej innej dziedzinie wiedzy stosowanej. Weterynarze nie opinjują o tem. czy most został dobrze czy źle zbudowany, a spensjonowani artylerzyści nie podnoszą głosu w sprawach hygjeny położnic.

W sprawach sztuki rzecz ma się nieco inaczej. Nikt wprawdzie — nie będąc muzykiem — nie ośmieli się twierdzić, że tango Milonga jest arcydziełem, a suita Bacha nudną szmirą; co najwyżej, zgłosi swoje desinteressement dla «poważnej» muzyki i gwiżdże sobie dalej pod nosem swojego Milonga.

Jeśli ukażą się jakieś nowości literackie, to szanujące się dzienniki i czasopisma zwracają się po opinje zwyczajnie do ludzi fachowych i opinje te regulują w dużej mierze popularność sztuk teatralnych i popyt na powieść.

Z architekturą jest już dużo gorzej. Osławiona sprawa domu «Feniksa» w rynku krakowskim, która poruszyła pióra estetyzujących gawędziarzy najróżniejszych zawodów, wykazała, że w sprawach architektury nikt nie uważa się za niekompetentnego.

Ale bodaj najgorzej jest z malarstwem (i rzeźbą). Nietylko bowiem, że piszą o niem wszyscy, ale, co ważniejsze, uważają, że pisać o malarstwie powinni i mogą wszyscy, za wyjątkiem... fachowców, t. j. malarzy. Niedawno dopiero spotkałem się z pewnym znanym historykiem sztuki na jakiejś wystawie obrazów. Pan prof. Sz., «polemizując» z mojemi uwagami o rozwieszonych obrazach, oświadczył mi wręcz: «Co panowie macie do gadania w tych sprawach; waszą rzeczą jest malować; od oceny i analizy jesteśmy my!»

Prawo do wydawania sądów o malarstwie uzurpują sobie wszyscy ludzie inteligentni, uważając, że malarstwo jest dla nich, że więc oni winni decydować, co im się podoba, a co nie. Zapominają, że odkrycie preparatu «606» było także przeznaczone dla ludzkości i że ludzkość skromnie wysłuchiwała, co o rezultatach zabiegów stosujących «606» pisali fachowcy. Bo wszak tam nie było żartów. Chodziło bowiem często o «własną skórę».

I oto tu leży sedno całego zagadnienia.

O malarstwie może pisać każdy i co mu się żywnie podoba, bo wszak nikt od tego nie umrze, jeśli o knotach jakiegoś pacykarza będzie się bębnić przez długie lata niekończącemi się superlatywami lub jeśli naodwrót poważnego twórcę będzie się systematycznie przemilczać, lub mięszać z błotem. Zapomina się, że i tutaj chodzi o «własną skórę», choć w tym szczególnym wypadku jedynie o skórę «kulturalną».

Faktem jest, że za czasów Renesansu malarze krytyk nie pisywali, ale wówczas nie było gazet i czasopism, a opinje o twórcach urabiali sobie wybitni papieże i książęta najprawdopodobniej nie bez udziału licznych artystów, którymi otaczali się możni owych czasów.

W czasach nowszych — wiemy to np. z historji impresjonizmu — opinja fachowców, t. j. malarzy przekonała Durand-Ruela do Moneta, Pissara i Sisley'a, i ona też wyniosła na piedestał Renoira i Cézanne'a wbrew «smakowi» i «dobremu sensowi» ogółu ludzi inteligentnych. Opinja malarzy młodszego pokolenia w Polsce zapewniła malarstwu Michałowskiego, Rodakowskiego i Kotsisa właściwe miejsce w naszej plastyce.

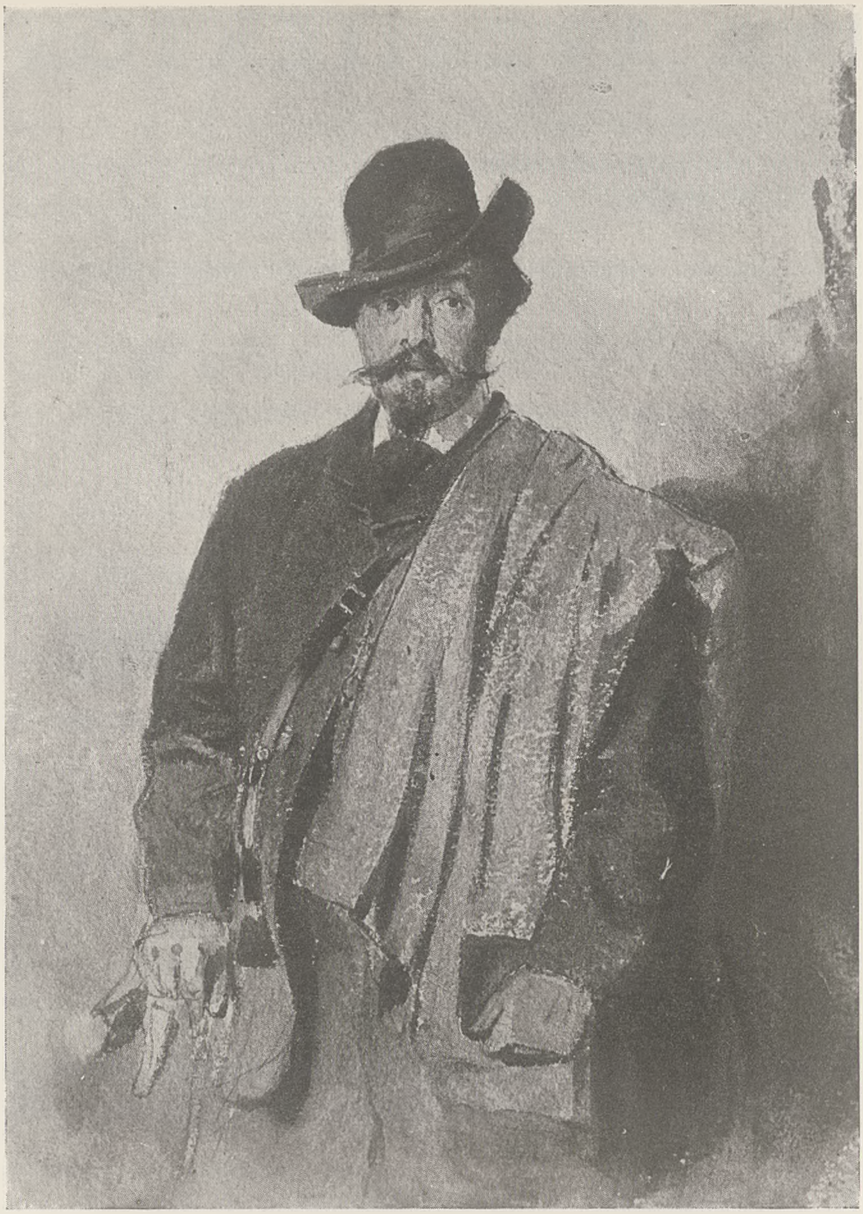
W ostatnich zaś latach przekonujemy się z własnego doświadczenia, że nie kto inny, jak właśnie malarze, wypracowywują dookoła wybitniejszych kolegów atmosferę, w której rodzi się wielkie nazwisko. Rozmowy kawiarniane, relacje o wizytach w pracowni, uwaga skupiająca się dookoła wystawionego obrazu, wszystko to zgęszcza się w legendę o wielkości i sugestje udzielające się tłumowi konsumentów sztuki.

W ten sposób wylansowali malarze naprzekór «smakowi» ogółu i wbrew «instynktowi» marchandów, Utrillo'a, Bonnard'a i wielu innych; malarzom ostatniej doby zawdzięcza się, że Vermeer van Delft, którego doniedawna jeszcze wyliczało się w uczonych historjach sztuki w grupie licznych przedstawicieli t. zw. «małych Holendrów», jest dziś na rynku światowym najwyżej cenionym malarzem i że ceny na jego obrazy są wyższe, niż na Rembrandta.

W rzeczywistości zatem nie kto inny, lecz m a l a r z e t w o r z ą o p i n j e o m a l a r s t w i e w s p ó ł c z e s n e m i d a w n e m.

Z tych przyczyn zdaje się jasno wynikać, że malarze czynni i pracujący w swoim fachu objąć powinni dyktando w rzeczach malarstwa i w y ł ą c z n e prawo rozpoznawania dobrego i złego w sztukach plastycznych. Dopiero wówczas, kiedy po opinje o malarstwie zwracać się będą dzienniki, czasopisma, komisje, muzea etc. do fachowców czyli malarzy, wówczas dopiero nastąpi — w miejsce desorjentacji i bałaganu — solidne i organiczne przepajanie życia autentyczną sztuką.

Henryk Gotlib.



A. GIERYMSKI: PORTRET JULJUSZA KOSSAKA (akwar.)
(z Wystawy w Domu Sztuki w Warszawie)

DO PRENUMERATORÓW I CZYTELNIKÓW „GŁOSU PLASTYKÓW"

Trudna sytuacja finansowa naszego pisma powodowała dotychczas duże przerwy w ukazywaniu się numerów. Obecnie stan finansowy pisma poprawił się znacznie, co umożliwi regularne pojawianie się numerów. Prenumeratorzy, którzy w licznych, skierowanych do nas listach okazują niepokój o dalszy los pisma, niech przyjmą zapewnienie, że za wpłaconą prenumeratę otrzymają pełnych 12 numerów (pojedynczych lub odpowiednią ilość numerów o podwójnej objętości).

Numerem bieżącym zamykamy I-sze półrocze III. rocznika „Głosu Plastyków"; wobec tego prosimy o odnowienie prenumeraty za II-gie półrocze.

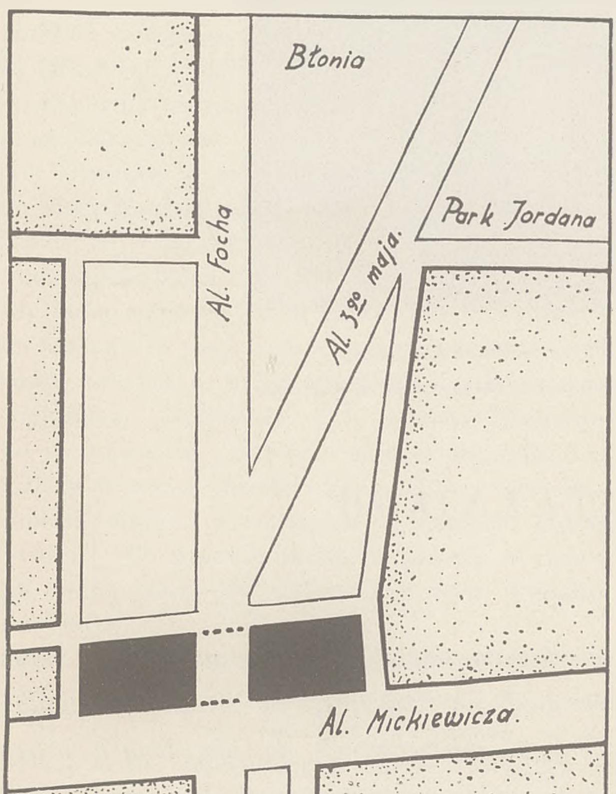
ADMINISTRACJA „GŁOSU PLASTYKÓW"

DLACZEGO KONKURS NA MUZEUM NARODOWE NIE DAŁ ODPOWIEDNICH WYNIKÓW.

Czy Muzeum Narodowe powinno stanąć przy alei Mickiewicza? Rzecz zdawałaby się rozstrzynięta i ostatnia już chwila, by jeszcze zmienić decyzję co do wyboru parceli.

Streśćmy pokrótce dzieje projektu gmachu. Pierwszy projekt, o ogromnych walorach architektonicznych i doskonałem rozwiązaniu sytuacyjnem, wykonany przez prof. dr. A. Szyszko Bohusza w r. 1917 spotkał się z zasłużoną oceną społeczeństwa, czego wyrazem były znaczne ofiary pieniężne na budowę. Z czasem zarzucono jednak, że łuk tryumfalny gmachu zasłaniałby widok na Kopiec Kościuszki z ulicy (dawniej) Wolskiej, co rzekomo miałoby zeszpecić całą tę ulicę. Przez to projekt ten uległ zmianon, niewiele zresztą naruszającym bryłę całości.

W r. 1925 arch. Stryjeński wystąpił z projektem założenia gmachu w odnowionej starej ruderze szpitala wawelskiego. W pamiętnych dyskusjach w Tow. Technicznem podnoszono przeciw projektowi pierwszemu mniej lub więcej poważne zarzuty, n. p. wysoki poziom wody gruntowej pod budynkiem, trudności w fundowaniu, a nawet wielką odległość od śródmieścia i położenie w miejscu nieuczęszczanem (sic!).



Schemat sytuacji muzeum wg. pierwotnego projektu prof. dr. A. Szyszko Bohusza

Powstały nowe pomysły, założenia na terenach Parku Krakowskiego i na wąskiej parcelce między ul. Zyblikiewicza a Kopernika. Wszystkie wymienione projekty upadły, jako nierzeczowe i niedające możliwości założenia gmachu monumentalnego. Nowa Rada Miejska zdecydowała wreszcie miejsce po północnej stronie Al. 3-go Maja. Założenie prof. Szyszko Bohusza zostało zupełnie zmienione, a z wielkiego gmachu obcięta połowa. Odpowiadająca parcela po stronie południowej ma być przeznaczona na budynki czynszowe. Pozostała połówka musi wystarczyć na pomieszczenie tego co mieściło się w całości. Mało tego. Okazało się, że i z tej połowy należy obciąć znaczny procent, gdyż na terenie parceli znajduje się skanalizowana rzeczka Rudawa i kolektor idący wzdłuż Al. Mickiewicza. Założenie budynku nad temi arterjami kanalizacyjnemi byłoby rzeczywiście trudnem i niecelowem. Zredukowano więc znowu program, budynek cofnięto poza linję kanałów i przysunięto bliżej do Bibljoteki Jagiellońskiej. Na tak obciętej parceli powstał podstawowy projekt gmachu, wykonany przez prof. Koperę, inż. Boratyńskiego i inż. Kreislera pod egidą Rektora dr. Szyszko Bohusza. Plany te, jak stwierdził sąd konkursowy, były wykonane «tak celowo i wyczerpująco, że stały się one istotną podstawą do nadesłanych rozwiązań tego problemu». Natomiast «architektoniczne rozwiązanie gmachu» i «urbanistyczne ukształtowanie najbliższego otoczenia gmachu» nie było widocznie celowem i wyczerpującem, skoro na nie ogłoszono konkurs.

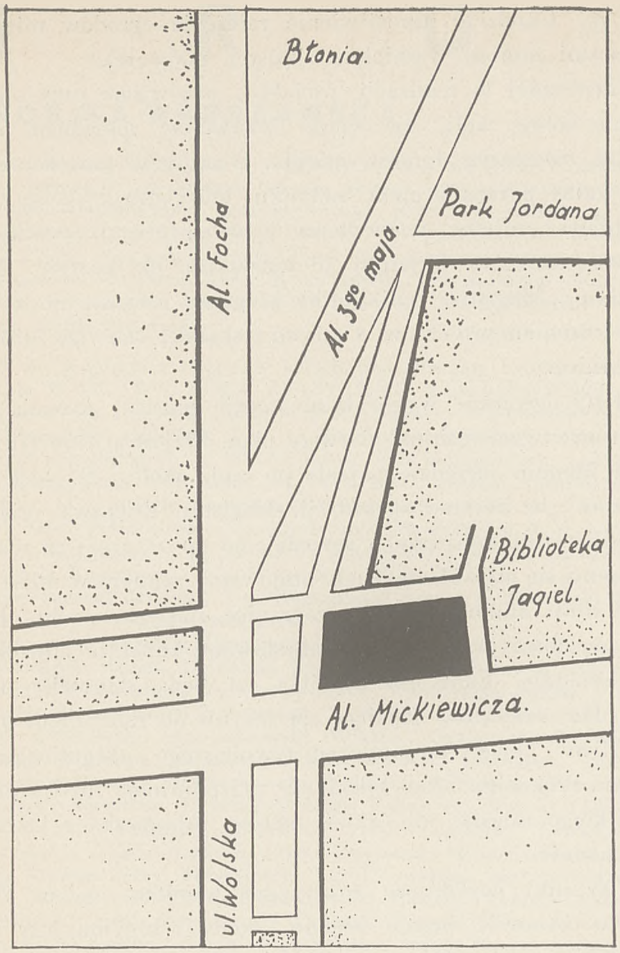
Punkt 4 programu mówi, że dopuszczalne są zmiany projektu podkładowego, o ile «wymagać będzie tego kompozycja fasad» lub «o ile prowadzić to będzie do wydatnego ulepszenia rzutów». Ta część programu spowodowała najwięcej nieporozumień, i przez nią to odpadło z 22 rozpatrywanych prac aż 14. Wielka szkoda, że nie udzielono objaśnień na piśmie w formie odpowiedzi na anonimowe pytania tak, jak to przewiduje regulamin konkursów ZSAPu. Bez tego muszą zawsze zajść nieporozumienia, powodując zmarnowanie się ogromnej ilości pracy projektujących i gorszy rezultat konkursu [1].

Interesu'ącą rzeczą jest opinja sądu konkursowego o pracach nagrodzonych:

Nagroda 1 sza: (praca 22) «Fasady poprawne. Sytuacja dobra i realna. Zmiany rzutu korzystne, jednak pominięcie podcienia przed wejściem do gmachu niewskazane. Światło narożnych sal 2-go piętra niewłaściwe».

Nagroda 2 ga: «Fasady dobre, figury kompozycyjne na

[1] Odpowiedzi były udzielane (uw. Red.).



Schemat sytuacji wg. projektu podkładowego i projektów nagrodzonych

fasadzie niewłaściwe. Kolisty trawnik dość luźno związany z sytuacją. Rzuty prawie bez zmian».

Nagroda 3 cia: «Motywy słupów na fasadach bocznych nieopracowane. Użycie figur na fasadzie frontowej niewłaściwe. Plac przed Muzeum niedostatecznie rozwiązany. Zmiany w rzucie poziomu przemyślane i korzystne».

Jak z tego widać, Sąd wyraża się dość sceptycznie o wartości nagrodzonych projektów. Należy dodać, że wszystkie wymienione zmiany w rzutach są drobne i nieistotne. Nagroda 1-sza n. p. zmieniła tylko położenie zewnętrznych klatek schodowych na froncie przystawiając je do budynku. Nagroda 3-cia nie wprowadziła żadnych zmian poważniejszych, a nagroda 2-ga wogóle nie zmieniła nic. Nagroda 2-ga i 3-cia sytuacją wogóle się nie zajmowały, pozostawiając taką samą jak w projekcie podkładowym. Tak więc odrzucono wszystkie prace wprowadzające zmiany w rzutach, a nie wprowadzające zmian nagrodzono.

Należało podać w programie jako temat konkursu, nie rozwiązanie architektoniczne budynku, ale dorobienie fasad do istniejącego i nienaruszalnego rzutu [1].

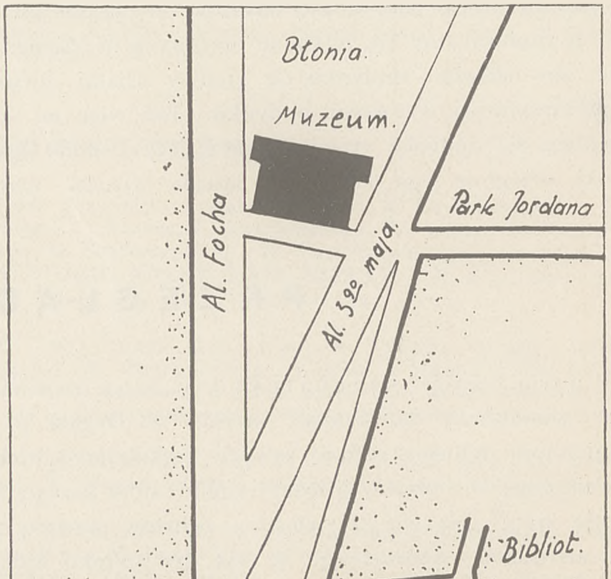
Jeszcze jedną osobliwością tego konkursu jest to, że prace przeznaczone do zakupu przez sąd w myśl wymagań programu, nie zostały dotąd zakupione.

[1] To właśnie nazwano «architektonicznem rozwiązaniem budynku» w przeciwstawieniu do rozwiązania rzutowego, czego zdaje się autor niezrozumiał (uwaga Redakcji).

Zły wynik konkursu wskazuje na jedno: najwidoczniej do tego rzutu dorobić odpowiednich fasad nikt nie jest w stanie bez zasadniczych zmian. Musi być jakaś przyczyna, że kilkudziesięciu architektów zadawalniającego rozwiązania nie znalazło. Przyczyna ta leży niewątpliwie w złej bryle, jaką tworzy rzut przez niezmierne ściśnienie i niemożność rozwinięcia się na szerszej parceli.

Stąd wniosek, że, aby rozwiązanie uzyskać, należy albo zmniejszyć powierzchnie użytkowe budynku i sam gmach, albo co bardziej wskazane, zmienić parcelę. Jeżeli rzeczywiście nie jest możliwem naruszyć tereny Bibljoteki albo parceli przylegającej do Domu Akademickiego, jak to kilku projektantów zrobiło, jeżeli wreszcie ze względu na wystawę północną nie jest wskazane przeniesienie budynku na drugą stronę Al. 3 go Maja, można go przecież założyć kilkadziesiąt metrów dalej na ogromnej przestrzeni Błoń (rys. 3). Położenie to ma możliwości architektoniczne niesłychane; muzeum będzie stanowiło tam drugi obok Kopca Kościuszki akcent monumentalny ogromnych Błoń. Rozbudowa jest tam nieograniczona [2]. Zamiast kilku suchotniczych drzewek można będzie założyć wielkie skwery. Nawet fundowanie będzie łatwiejsze ze względu na o wiele jednostajniejszy grunt. Błonia pozostaną nieuszczuplone, gdyż dziś

[2] Precedens bardzo niebezpieczny! (Red.)



Możliwość usytuowania gmachu muzeum między Al. Focha a Al. 3-go maja

ta ich część zajęta jest przez karuzele i obrzydliwe budy jarmaczne. (Nawiasem można wspomnieć, że przecież na takie budy należałoby stworzyć jakiś ogród-lunapark). Dzisiejszą parcelę pod muzeum, wciśniętą między trzy kanały i Bibljotekę możnaby przeznaczyć na domy czynszowe. Obejmuje ona około 70.000 m^2, co ma wartość podług cen dzisiejszych około 400.000 zł. Suma ta niewątpliwie przyda się miastu, choćby na budowę Muzeum, a drobną jej cząstkę należałoby przeznaczyć na rozpisanie nowego konkursu.

Inż. Stefan Świszczowski.

JAK BĘDZIE WYGLĄDAŁ NOWY KRAKÓW?

Artykuł kol. E. H. Jasieńskiego p. t. «Na marginesie konkursu» [1] zarzuca naszemu projektowi szereg rzeczy, które trudno pozostawić bez odpowiedzi. W pierwszym rzędzie nie mogę się zgodzić z Sz. Autorem, aby założenie bloków domów «obrzeźne» było lepszem niż założenie bloków szeregowych o zasadniczym kierunku północ-południe. Te ostatnie mają tą bezwzględną wyższość, że są należycie przewietrzane i otrzymują światło słoneczne w tej samej ilości rano i popołudniu. Trudno również przyjąć, że mieszkania «w połowie o bezsłonecznej wystawie północnej» są przyjemne i higjeniczne, a to ze względu na brak słońca w zimnych i wilgotnych pokojach patrzących na północ [2].

Co do zarzutu, że nasz projekt jest rozrzutny, muszę zauważyć, że stosowaliśmy się tylko do przyjętych na Zachodzie zasad, aby odległość budynku od granicy działki równała się półtorakrotnej wysokości budynku. Tak więc np. gdy projektuje się budynek trzechpiętrowy, czyli około 14 m wysoki, odległość jego od parceli sąsiada wynosić winna 21 m. Chodzi o umożliwienie założenia ogrodów między domami zamiast wąskich a ciasnych podwórek.

Trudności w realizacji projektu, oczywiście przy odrobinie dobrej woli, nie widzę. Należałoby sporządzić projekty wszystkich domów Osiedla, a nabywca parceli otrzymywałby odrazu projekt budynku, który mógłby postawić. Ponieważ miałby do wyboru parcele różnych wielkości i przeznaczenia, wyszłoby to wszystkim na korzyść. Nabywca i Magistrat uniknęliby kłopotów związanych z zatwierdzeniem projektów, a miasto zyskałoby pierwszą zdrową dzielnicę.

Przy ogromnie wygórowanej cenie gruntu, kwestja finansowa wychodzi na pierwszy plan. Magistrat Frankfurtu nad Menem sprzedaje parcele po cenie około 7 zł. (siedem) za 1 m^2, by uniknąć spekulacji. Magistrat Krakowa, miasta czterokrotnie mniejszego sprzedaje je po zł. 40 — za 1 m^2. Trudno się dziwić, że ruch budowlany zamiera w mieście. Kto musi budować, ucieka zagranicę naszego grodu. Powstają nowe przedmieścia, zabudowane zupełnie dowolnie i bezładnie, które już za kilka lat będą stanowiły najbrzydsze dzielnice, nadające się jedynie do zburzenia i niemożliwe nawet do najprymitywniejszego uregulowania. Taki Prokocim albo Olsza nie przypominają przedmieść wielkiego miasta, ale jakieś nędzne miasteczka z kresów wschodnich.

Czynniki decydujące rozstrzygną wkrótce, czy na Wiślisku panować będzie piękno, słońce i higjena, czy też powstaną nowe «slumsy» dziedzicznie obciążone serwitutami światła, wylęgarnie prątków Kocha. Może wreszcie pójdzie w niepamięć nieraz jeszcze rozlegające się w Magistracie hasło: «20 dolarów za sążeń kwadratowy, a zato buduj pan jak ci się podoba».

Inż. S. Świszczowski.

PRZEGLĄD CZASOPISM

W 9-tym zeszycie «Architektury i budownictwa» znajdujemy interesujący artykuł A. Dygata p. t.: «Konieczność reformy ustroju zawodu i szkolnictwa architektonicznego w Polsce». Między innemi autor porusza też kwestję uprawnień, a zwłaszcza ochrony prawnej tytułu architekta, sprowadzając tę tak dziś szeroko wałkowaną sprawę do właściwej miary i stwierdzając, że znaczenie jej dla rozwoju i poziomu architektury jest... żadne i że przejmowanie się takiemi rzeczami jest równoznaczne z «degrengoladą myśli architektonicznej».

«Dom Osiedle Mieszkanie» poświęca cały podwójny bogato ilustrowany zeszyt 10—11 sprawie ochrony lasów i zadrzewień, przypominając ich znaczenie zdrowotne i estetyczne i zwracając uwagę w całym szeregu artykułów i zestawień graficznych na ich stałe zagrożenie przez różne spekulacyjnie i fiskalnie a nie gospodarczo i tembardziej nie kulturalnie pomyślane przedsięwzięcia parcelacyjne i osiedleńcze.

Popularnemu miesięcznikowi należy się uznanie za poruszenie w dostępny i obrazowy sposób tego groźnego i bolesnego, a najbardziej podstawowego problemu szerzej pojętej urbanistyki, wobec którego liczne inne problemy, opinję publiczną bardziej zajmujące, są w gruncie rzeczy wtórne i drugorzędne.

H. J.

[1] W poprzednim numerze «Głosu Plastyków».

[2] W najbliższym numerze «Głosu Plastyków» ukaże się artykuł H. Jasieńskiego, omawiający sprawy «schematów urbanistycznych» ze stanowiska bardziej ogólnego.

K R O N I K A

KRONIKA WARSZAWSKA

W salonach INSTYTUTU PROPAGANDY SZTUKI w miesiącach letnich i pierwszym okresie jesieni była międzynarodowa wystawa drzeworytów, reprezentowana przez 23 państwa z 701 eksponatami, w czem 169 polskich. W październiku otwarto w «I.P.S-ie» wystawę Związku Pięciu Stowarzyszeń Artystycznych: Bractwa św. Łukasza, Ładu, Rytu, Szkoły Warszawskiej i Formy. Członkami są dawni uczniowie Warszawskiej Szkoły, obecnie Akademji Sztuk Pięknych.

W dn. 3 grudnia 1933 r. w salach Inst. Propag. Sztuki otwarta została WYSTAWA KOŁA PLASTYKÓW LEGJONOWYCH — Legjonowego Instytutu Studjów w Warszawie. Wystawione prace rozmieszczono działami, t. j.: 1) Prace plastyków-legjonistów poległych lub zmarłych. 2) Prace z okresu walk legjonowych. 3) Prace z ostatniej doby twórczości, t. j. malarstwo, rzeźba, architektura, grafika. W wystawie biorą udział następujący artyści: ś. p. Dunin-Borkowski Władysław, ś. p. Konieczny Włodzimierz, ś. p. Kostynowicz Kazimierz, ś. p. Stefanowicz Kajetan, ś. p. Młodzianowski-Dąbrowa Kazimierz, ś. p. Wyrwiński-Wilk Wilhelm, ś. p. Szysztowski-Sarmat Mikołaj, ś. p. Rembowski Jan, ś. p. Sławiński Sławomir, ś. p. Winiarz-Orsza Jerzy.

Bielecki Władysław, Czermański Zdzisław, Dąbrowski Stanisław, Dobrodzicki Adam, Dzieliński Kazimierz, Dzierżanowski Henryk, Fabijański Stanisław, Fedkowicz Jerzy, Felsztyński Stefan, Filipkiewicz Stefan, Gawlik Zygmunt, Gerżabek Adam, Gottlieb Leopold, Gumowski Jan, Gutowski Wiktor, Grabowski Zygmunt, Honiek Zygmunt, Hryńkowski Jan, Janowski Stanisław, Jarmuszkiewicz Czesław, Jastrzębowski Wojciech, Jaźwiecki Franciszek, Kamocki Stanisław, Korczak-Mleczko Kazimierz, Korpal Tadeusz, Krcha Emil, Kuźmiński Bolesław, Kwarta Szczęsny, Lenart Bonawentura, Leszko Ludwik, Lorec Zygmunt, Malicki Adam, Malicki Marjan Jerzy, Maszkowski Karol Zyndram, Merezowicz Roman, Modzelewski Stefan, Niemczewski Marjan, Pękalski Leonard, Piotrowski Józef, Pruszkowski Tadeusz, Roguski Władysław, Rutkowski Kazimierz, Ryszkiewicz-Świrysz Józef, Rzecki Stanisław, Seweryn Tadeusz, Sichulski Kazimierz, Skawiński Czesław, Skotnicki Jan, Szperber Józef, Szygell Stanisław, Sydorowicz Piotr, Szynagiel Emil, Terlecki Alfred, Teslar Aleksander, Teslar Antoni, Walecki Władysław, Wąsowicz Kazimierz, Wodzinowski Wincenty, Wyczółkowski Leon, Zamorski Kordjan, Żelechowski Kasper, Lorell Robert, Popławski Stanisław, Raszka Jan, Starzyński Józef, Strynkiewicz Franciszek, Tracz Stanisław, Trzcińska-Kamińska Zofja, Żurakowski Aleksander, Brukalski Stanisław, Chmielewski Jan, Filipkowski Stanisław, Goliński Jan, Jankowski Józef, Nowakowski Tadeusz, Piotrowski Roman, Pniewski Bohdan, Sosnkowski Jerzy.

Wystawa przedstawia się bardzo bogato. Równocześnie z Wystawą odbywał się w Warszawie Zjazd Plastyków Legjonowych, który powziął szereg uchwał.

W salonie CZ. GARLIŃSKIEGO były w miesiącach jesiennych wystawy obrazów Niny Alexandrowicz i grafiki Władysława Skoczylasa. W tym samym Salonie odbyła się wystawa prac Włodzimierza Siwierskiego.

Na wystawie «Koń i żołnierz w malarstwie polskiem», urządzonej staraniem Towarzystwa ZACHĘTY Sztuk Pięknych w Warszawie w dziale malarstwa współczesnego przyznało jury Zachęty nagrodę trzem artystom: W. Kossakowi, M. Bylinie i E. Geppertowi.

W dniach 20. i 21. października br. odbył się w Warszawie w Akademji Sztuk Pięknych ZJAZD DELEGATÓW, wybranych na Wielkim Zjeździe Plastyków w Krakowie w listopadzie ubiegłego roku. Na Zjeździe przewodniczyli prof. Pruszkowski i prof. Skoczylas. Zjazd, po wypełnieniu swojego składu przez kooptowanie delegata Zawodowego Związku Polskich Artystów Plastyków w Łodzi, kol. Strzemińskiego, dyskutował nad następującemi sprawami nad schematem i regulaminem konkursów artystycznych, sprawą nauczania rysunków w szkołach średnich i nad załatwianiem sprawy projektu Akademji Sztuk Plastycznych, wreszcie sprawą wystaw na prowincji. Celem obudzenia artystycznego życia na prowincji i podniesienia zainteresowania wystawami na prowincji, uchwalono urządzać salony ogólno-polskie w następującym porządku: w r. 1934 Kraków, 1935 Wilno, 1936 Poznań, 1937 Lwów: 1938 Łódź.

[1] Wystawę tę omówimy w następnym numerze «Głosu Plastyków (Red.).

KRONIKA KRAKOWSKA

W KRAKOWSKIEM TOWARZYSTWIE PRZYJACIÓŁ SZTUK PIĘKNYCH po zakończeniu martwego sezonu letniego, wypełnionego wystawą międzynarodowej fotografiki, zainaugurowano sezon zbiorowemi wystawami Stefana Filipkiewicza, Gedliczki, Potworowskiego, Taranczewskiego i grafiką Wiszniowskiego. — W końcu października br. urządzono również w salonach Towarzystwa Sztuk Pięknych jubileuszową wystawę długoletniej działalności artystycznej Leona Kowalskiego, jednego z pierwszych prezesów Związku i jego założycieli, obecnie honorowego prezesa Zawodowego Związku Polskich Artystów Plastyków w Krakowie. — Równocześnie wystawiali Henryk Gotlib, Machalski, Matzke, oraz Stefanja Dyboska. — Obecnie została otwartą (26. XI.) międzynarodowa wystawa drzeworytów, na której reprezentowanych jest 23 państw.

W ZAWODOWYM ZWIĄZKU POLSKICH ARTYSTÓW PLASTYKÓW urządza specjalnie do tego celu wybrana komisja, wystawy akwarel, rysunków i obrazów olejnych, w których biorą udział członkowie Związku.

Na placu Dominikańskim otwarto nowy SALON SZTUKI. Właściciel p. Rübner, oprócz zwykłego bric-a-brac'u salonów sprzedażnych, urządza perjodycznie indywidualne wystawy obrazów. Wystawiali tam Wlastimil Hofmann, Stanisław Fabijański i Henryk Gotlib.

SEKCJA PLASTYKÓW W ZWIĄZKU LEGJONISTÓW. W Krakowie przy Związku Legjonistów na Wawelu zorganizowana została grupa plastyków b. Legjonistów i przyjęła nazwę: «Sekcja Plastyków Zw. Legj. w Krakowie» Do Sekcji należą: A. Szyszko-Bohusz, K. Dzieliński, Bielecki, St. Dąbrowski, S. Kamocki, S. Popławski, W. Wodzinowski, J. Hryńkowski, F. Jaźwiecki, S. Janowski, I. Pinkas, A. Gerżabek, E. Krcha, K. Żelechowski, Z. Gawlik, Świerz-Zaleski, J. Fedkowicz, J. Gutowski, Gumowski, L. Leszko, S. Fabijański, J. Rutkowski, F. Felsztyński, J. Raszka, T. Korpal, Gibiński, J. Piotrowski. Siedziba Sekcji: Związek Legjonistów, Kraków — Wawel. Zarząd Sekcji: Arch. Z. Gawlik, F. Jaźwiecki i E. Krcha.

KRONIKA POZNAŃSKA

Sezon rozpoczęto wystawą obrazów: T. Czyżewskiego, L. Dołżyckiego, E. Elstera, J. Krzyżańskiego, W. Lama, T. Potworowskiego, D. Seydemanowej i W. Taranczewskiego w nowootwartym INSTYTUCIE KRZEWIENIA SZTUKI (I. K. S.). Jest to nowy Salon Sztuki przy placu Wolności 14 a.

W Instytucie Krzewienia Sztuki otwarto wystawę zbiorową W. Strzemińskiego z Łodzi i grafikę kilku czeskich autorów, — natomiast w dziele graficznym Muzeum Wielkopolskiego wystawę grafiki ilustrującej stosunki polsko-gdańskie.

W Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych (po wystawie M. Knessa) otwarto zbiorową wystawę J. Pankiewicza.

Związek Lekarzy w porozumieniu z miejscowem Towarzystwem Miłośników Grafiki wydał z racji Wszechsłowiańskiego Zjazdu Lekarzy i Przyrodników tekę litograficzną, której poszczególne klisze wykonali nast. artyści: Bogaczyk, Lam, Ossecki, Roguski, Szpingier, Taranczewski, Wyczółkowski i Wroniecki. Teka poświęcona głównie zabytkom architektonicznym Wielkopolski.

KRONIKA LWOWSKA

W TOWARZYSTWIE PRZYJACIÓŁ SZTUK PIĘKNYCH w październiku 1933 odbyła się wystawa obrazów i rzeźb «Grupy Krakowskiej» pozostająca pod «protektoratem» prof. dr. Leona Chwistka. W wystawie wzięli udział Blonder Sasza, Gąsiorowski Zygmunt, Grünberg Blima, Jarema Marja, Jaźwiecki Franciszek, Lewicki Leopold, Marczyński Adam, Osostowicz Stanisław, Stawiński Bolesław, Stern Jonasz, Wiciński Henryk, Winnicki Aleksander, Schwanenfeld Mojżesz.

LISTY NADESŁANE

Rubryka «Listów nadesłanych» nie należy do części redakcyjnej pisma. W rubryce tej zamieszczamy głosy zarówno naszych przyjaciół, jak i przeciwników, jak wreszcie tych, których ideje niezupełnie pokrywają się z poglądami Redakcji.

ŻYWA HISTORJA PLASTYCZNA

W historji bojów o niepodległość naszego kraju nie rozporządzamy jako Naród bogatym materjałem, wiele zniszczyły wojny, skradziono i wywieziono, to co ocalało lub powróciło do kraju, to szczątki.

Ten stan rzeczy tyczy się nie tylko tego tragicznego porozbiorowego okresu, ale wogóle dziejów dawnej Polski.

Wiemy jak n. p. powstały portrety wzgl. wizerunki naszych królów malowane przez Matejkę — po naszych królach nawet największych prócz ich prochów na Wawelu, — nie pozostało niemal że jednego wiarygodnego szkicu.

Wiemy bardzo niejasno jak wyglądała broń i mundury dawnego Wojska Polskiego, — ryciny, które w tej mierze są — raczej są kompozycją dni dzisiejszych na ten temat.

W zbiorach mających ilustrować te epoki są błędy i pustki— nie wiemy z jakich karabinów strzelały wojska Kościuszki pod Dubienką — jakie były sztandary i broń Legjonów Dąbrowskiego, — jak wyglądali słynni swoleżerzy w wąwozie Samo-Sierry... W przeszło 100 lat potem dopiero wyjechali tam malarze i znaleźć wąwozu, tej sławy żołnierza polskiego nie mogli i nie znaleźli... Wersji, gdzie odbył się atak Kozietulskiego jest wiele — dziś trudno dociec i ustalić, która prawdziwa...

Biura Historyczne często z konieczności opierać się muszą na podobnych danych jak Matejko, tworząc podobizny naszych królów...

Brak materjałów plastycznych z tych czasów utrudnia i wypacza pracę historyczną, — za mało zachowało się śladów z naszej wielkiej historji wojennej.

Ślad w terenie ginie po słynnej Grochowskiej Olszynce — dziś w tem miescu jest rola i podobno jedno drzewo-świadek, — ten sławny las nie dochował się do naszych czasów nawet w choćby jednym szkicu.

Żadna wyobraźnia nie zastąpi w tej mierze rzeczywistości — niemal w oczach naszych zmienia i zatraca się w swym obrazie pierwotnym teren — świat.

My legjoniści — byliśmy współtwórcami historji, — historji żywej bo dni dzisiejszych, — widzimy jakie zmiany w niej przynosi czas i ręka ludzka, i jak narasta t. zw. bujda.

Pługi wyrównały nasze okopy — na pozostałych często wyrósł las... Mogiły zwiał i wyrównał wiatr z powierzchni — pogorzeliska odbudowały się... — Chodziłem po takich dawnych okopach i dziwiłem się co uczynił czas... Kto wie — może już za lat niewiele — bo już dziś są błędy terenowe i w opinji ludzkiej — ludzie szukać będą naszych sławnych pobojowisk...

Olszynka I-szej Brygady — Lasek Polski może iść na opał — jak Olszynka Grochowska... Kilka lat temu znajdowała się tam jeszcze jakby dziś opuszczona — Góra Polska poprzecinana jeszcze w różnych kierunkach okopami i zryta granatami.... Znajdowały się tam jeszcze kilka lat temu kości poległych naszych kolegów...

— Są jeszcze ziemianki — wyrwy od granatów — drzewa — trupy poschnięte od strzałów, które wiatr wyłamie i czas zniszczy — czasem można znaleźć jeszcze i zgniły karabin i całe kupy wystrzelonych i nie wystrzelonych ładunków...

Ostatni jest czas by historję walk naszego Narodu poczęli plastycznie opracowywać ludzie, którzy je znają — byli tam i walczyli — znają tam każdy dół. — Ci nie popełnią błędów, których już jest dość — a które popełniane będą później stale, gdy braknie świadków tej Żywej Historji.

Ludzie ci powinni zostawić plastyczną spuścinę z tej ziemi, bo oni ją najlepiej znają i odczują po raz drugi.

Plastycy-legjoniści powinni iść po pracę i temat tam na tą ziemię — i jak dawniej z karabinem, — tak teraz z ołówkiem i farbami zbierać ten materjał historyczny, bo go z każdym dniem coraz mniej, a niszczy ślad ręka ludzka i czas.

Gdy zbierze się plastyczny materjał uniknie się wypaczania; błędy już są i dziś na oczach naszych popełniane; w Krakowie, w kolebce Legjonów widziałem film ilustrujący I-szą Brygadę... — legjoniści w nim mieli okute daszki maciejówek, karabiny francuskie i wiele innych podobnych głupstw... — Co będzie gdy braknie świadków Czynu Legjonów i wejdzie legenda?...

Jako plastycy i legjoniści, współtwórcy tej żywej Historji zabieramy w tej sprawie głos, — chcemy w niej pracować dalej, sfery zaś pracujące w rządzie i wojsku oraz władze niech nam to ułatwią i umożliwią by danem nam było przystąpić do pracy nad utrwaleniem tego, co sami przeżywaliśmy, — zbierać materjał ten jako spuściznę, która dla przyszłych po nas będzie istotnym stanem rzeczy, oraz bodźcem i drogowskazem naszej drogi do Wolnej Polski.

Wyrazem dzisiejszej Sztuki jest Forma, — często z przekreśleniem tematowości obrazu — mimo to gdy my plastycy-legjoniści znajdziemy się wobec tych pól i lasów, miasteczek czy bagien — gdzie niegdyś z karabinem się warowało a często i własną oblało krwią — to wskutek wzmożonej uczuciowości wobec tych miejsc brzemiennych w wypadki a plastycznych zjawisk — wyniknąć może nadwyraz ciekawa i bogata Forma obok tematu.

Tak wiele jest tam do zrobienia — takie ogromne bogactwo uczuć i objektów malarskich nas czeka na szlaku bojów żołnierza polskiego, — we wszystkich kierunkach naszej Ziemi, — przekopanej łopatką piechura...

Jako legjonista-malarz, — a członek Zarządu Sekcji Plastyków Zw. Legjonistów — Kraków-Wawel, — apeluję o konieczności tej pracy w najbliższej przyszłości,

Pole pracy jest nie tylko dla nas legjonistów, ale dla każdego żołnierza-plastyka, — niech idzie pracować gdzie walczył... Legjoniści z I-szej Brygady niech idą swym szlakiem aż hen po bagnach Polesia... — 2-ga Brygada w śnieżne Karpaty... i t. d.

Czwarta zaś brygada niech zostanie w domu i maluje to co dotychczas — gdyż warunkiem by przyszła ta praca miała cechy Prawdy i rodziła się za pośrednictwem wielkich i gorących uczuć, — trzeba by szli pracować tam ci, co już raz tam byli i z tą ziemią są związani — inni Jej nie odczują i nie zrozumią, — zrobiliby nawet może obrazy, — ale bez tych pierwiastków, które leżą na tych polach nam tylko tak znanych...

Na terenie Warszawy i Krakowa powstały Koła Plastyków — Legjonowych przy Legjonowym Instytucie Stu-

djów. — Koła te ustalają swój program pracy. Gdy w dniach walk o Niepodległość pierwsze nasze prace rozpoczynaliśmy, opieraliśmy się wyłącznie na sobie, — przekreślając wrogą i uciążliwą rzeczywistość, a budując Nową Wolną.

Nie odbiegnę od tematu, gdy przytoczę wyjątek wiersza ze Szczypiorny p. t. «W Rocznicę»:

— tędy leciały białe ptaki...
— Na Polskiej Górze sejm zwołały, —
— i światu w twarz rzuciły słowa...
a armatami przemawiały, — że Polska Stara śpi...
lecz nowa, — Sama wyznaczy Swe granice...
— choćby przez krzyże szubienice...
i choćby przez poległych zwały...

Polska Nowa dziś walczy dalej sama o swe granice — budując swoją kulturę...

Dzisiejszy konsument Sztuki — obrzydliwy i zakłamany snob, — a społecznie i państwowo oderwane indywidjum: nie może być już dalej regulatorem Sztuki — do którego niewybrednych wymagań ma Ona się przystosowywać, — by żyć...

Myśl zawarta w powyższym programie jest dwojaka i można ją rozwijać — realizacja wywoła w Kołach konieczność selekcji.

Prace plastyczne powstałe na tym szlaku, należy później uprzystępnć wszystkim. — Znaleźć się one winny wszędzie obok portretów Marszałka i Prezydenta, a propagować kult Prawdy i Czynu — który doprowadził do obecnej Polskiej Rzeczywistości — którą dalej się budować i wzbogacać winno.

Tym sposobem — choć na razie w małym zakresie, Sztuka Plastyków legjonowych uspołeczni się, — a wsiąkając w ogół w wydawnictwach popularnych n. p. graficznych przyczyni się do zapoznania i zorjentowania narodowego, wzgl. państwowo-twórczego szerokich sfer.

Koła Plastyków Legjonywych są zorjentowane społecznie — winny też w tym duchu plastycznie pracować.

A gdy na pobojowiska te — na ten Ostatni Szlak naszego dochodzenia stanu rzeczy — patrzeć będziemy okiem dzisiejszej polskiej — rzeczywistości — to doprowadzić to może do wyłonienia się Formy plastycznej — Nowej Polski.

Praca wyjść winna z miejsc gdzie z bolu i uczuć Najwyższej Służby poczęła się rodzić Polska.

Wszysko co twórcze rodzi się w bólu — Sztukę Kół Legjonowych — Sztukę Polski Nowej zapłodnić należy z uczuć najwyższej Miłości, — a Miłość Najwyższa — Miłość pojęta społecznie poczęła się tam przed 19 laty...

Franciszek Jażwiecki.

PRZEMÓWIENIE DWÓCH REKTORÓW

Z okazji otwarcia wystawy «Bractwa św. Łukasza» i «Szkoły Warszawskiej» w I. P. S-sie wystąpił rektor Akademji Sztuk Pięknych w Warszawie P. Tadeusz Pruszkowski z głośnym już dziś odczytem na temat «wielkiej sztuki popularnej».

Zastanowiłem się nad tym odczytem i myślę, że w każdem cywilizowanem państwie rektor wyższej uczelni byłby po takim odczycie skompromitowany raz na zawsze. Dziwiłem się również niewybrednemu smakowi publiczności, której podobny odczyt widocznie przypadł do gustu, skoro nagrodziła mówcę oklaskami.

Jakież było podłoże tego odczytu? Widocznem było jak na dłoni, że panu rektorowi nie chodziło o żadne poważne zagadnienia artystyczne, nad któremi by można było wogóle dyskutować, ale całkiem poprostu o taktyczne wyzyskanie zrodzonej u Rządu troski o sztukę plastyczną. P. Rektor był nawet łaskaw wymienić po nazwisku artystów, których uważa jedynie za powołanych do wykonywania projektowanych ewentualnych wielkich zamówień rządowych...

Styl przemówienia i argumenty odpowiadały wewnętrznym założeniom prelegenta. Utkwiły mi w pamięci takie zwroty jak np. «zagnać w ślepą kiszkę», «podrażniać błony śluzowe», «niepotrzeba nam kultury» itd. Pragnąc być dowcipnym, p. rektor nie umiał powstrzymać się od natrząsania się z fizycznego kalectwa artystów z przeciwnego obozu...

Przypadek chciał, że w parę dni potem wpadł mi w rękę rękopis przemówienia wypowiedzianego również przez rektora Akademji Sztuk Pięknych — mowy rektorskiej Jacka Malczewskiego, wygłoszonej w Krakowie w r. 1912. Oto co mówił lat temu 20 rektor J. Malczewski:

— «Jako Rektor Akademji powinienem być konserwatystą, jako nie młody, broniący ideałów, które były współczesnemi świeżości mojego mózgu.

Ale tego nie uczynię i tak się Wam nie przedstawię. Nie będę piorunował na z a t r u c i a[1], nie będę gromił a n a r c h i z m u w sztuce plastycznej, który ją unicestwia.

Ja wierzę w Najwyższą Mądrość, wierzę w Najwyższy Rozum, który rządzi światem, ludzkością, narodami i prowadzi wszystkich i wszystko po drogach nam nieznanych, ale najpewniejszych, najkrótszych i jedynych.

Powierzając więc Wielkiemu Architekcie budowanie Sztuki Polskiej bądźmy tylko prości i szczerzy i względem przyrody ojczyzny naszej — względem natury ducha naszego ograniczającego r ó ż n i e pojedyńczą jednostkę — i względem współbraci naszych, współczesnych nam życiem, radością i cierpieniem.

Teraz skończyłem — budujcie dom Wasz (Waszej Sztuki) z zapałem i szczerze (z duszą Waszą) niech każdy pojedyńczo w kaplicy swojej składa pojedyncze kwiaty czynów własnych — Duch narodu splecie z tychże girlandy — a z girland kiedyś Wieniec. Wieniec dożynkowy Narodu polskiego z Jego pragnień plastycznych».

Obserwator.

ANALOGJE Z EPOKI DYLIŻANSU

W «Gazecie Polskiej» z d. 27. X. 1881 (a więc zgórą 50 laty) Henryk Sienkiewicz oceniając wystawiony u Krywulta obraz Siemiradzkiego pt. «Kaprea za Tyberjusza» takie słowa wypowiada (cytujemy za «Tygodnikiem Ilustrowanym» z d. 12. XI. 1933 r.):

— «Słyszymy niejednokrotnie ubolewania nad tem, że tak znakomity malarz jak Siemiradzki nie bierze za przedmiot do swych obrazów motywów polskich, ale maluje odległy świat rzymski. Wyznajemy, że ubolewania te, jakkolwiek płynące z najlepszych i godnych uznania intencyj, wydawały się nam zawsze poglądem do najwyższego stopnia zaściankowym... B e z w z g l ę d u n a t o, j a k i e m a l a r z b i e r z e t e m a t y, s ł a w a i s z t u k a p o l s k a w z b o g a c a s i ę, j e ś l i m a l a r z j e s t P o l a k i e m. Artysta ma swój smak i temperament artystyczny... Henryk Siemiradzki wybrał sobie świat rzymski i nikt niema prawa go zmuszać, by wybrał inny. bo być może, że malowałby go z mniejszem mistrzostwem».

Na łamach dzisiejszej «Gazety Polskiej» pewni współcześni krytycy sztuki coraz częściej i szumniej rozwijają poglądy o sztuce polskiej tak, jak pół wieku temu — w epoce dyliżansu — «do najwyższego stopnia zaściankowe». Zacytowaliśmy tu Henryka Sienkiewicza. któremu chyba nikt nie zarzuci, że był niedość... polski.

X.

---

[1] podkreślono w rękopisie.

HUCULI I CYGANKI

Atakując zwolenników czystego malarstwa pisze o nich p. W. Skoczylas w Gazecie Polskiej z d. 28. V. br., jak następuje:

...«Jeśli (oni) nie zwalczają sztuki Goyi, Delacroix czy Daumier'a ze względu na jej symboliczną treść czy historyczny temat, n i e w i a d o m o dlaczego temat i treść obrazów J. Matejki, J. Malczewskiego czy S. Wyspiańskiego nie pozwala im podziwiać ich znakomitej formy?»

Aby móc na ten temat dyskutować, musielibyśmy uprzednio bezspornie zgodzić się na to, że forma obrazów Matejki, Malczewskiego czy Wyspiańskiego jest również znakomita jak Goyi, Delacroix lub Daumier'a. Niestety, wątpimy, aby taki bezsporny sąd mógł być wydany.

Czytamy dalej: «Dla tych szermierzy czystego malarstwa hucuł, malowany przez polskiego artystę, jest h e r e z j ą, ale mile widzą malowane hiszpańskie cyganki, czy algierskich turhozów». Istotnie, podziwiamy z n a k o m i c i e malowane cyganki Goyi i algierskich turhozów Delacroix, ale nie możemy podziwiać k i e p s k o malowanych huculów lub górali. «Herezją» jest tego nie rozumieć lub raczej nie chcieć tego zrozumieć lojalnie.

Czytelnik K. M.

ODMĘTY FRAZEOLOGJI

W Gazecie Polskiej z d. 9. VII. br. pisze p. W. Skoczylas: «Rzeczywiście, kto nie potrafi dobrze namalować głowy anioła, lepiej niech maluje d o b r z e główki kapusty».

Wątpimy, aby źle namalowana głowa anioła była legitymacją na dobrze wymalowany obraz z głowami kapusty — ale któż pytać będzie o logikę w tej pustej istotnie walce o temat?

W tejże samej Gazecie Polskiej niecałe dwa tygodnie wcześniej pisał na ten sam temat p. Mieczysław Treter (d. 18. VI. 1933.) jak następuje:

«Jeszcze w drugiej połowie XIX. wieku oceniano dzieła sztuki ze względu na temat i uznawano hierarchję tematów z tematami, zaczerpniętemi z historji i religji na szczycie». (A więc głowa anioła na wyżynie — głowa kapusty na pogardzanej nizinie. — Uw. wł.)

«Potem długo u nas St. Witkiewicz musiał ludzi przekonywać» (ładnie przekonał), «że dobrze namalowana Kaśka z rzepą jest większem dziełem sztuki, niż licho namalowany obraz «Zamoyski pod Byczyną».

«Któżby się o to spierał?» — pyta p. Treter i odpowiada: — «Wiemy przecież» (ale nie wszyscy widocznie), «że nie temat decyduje o wartości sztuki, spór byłby więc nieistotny i zbędny».

Ale pomimo tej sprzeczności sądów, zarówno p. Skoczylas jak i p. Treter zgodni są w metodzie imputowania młodej generacji plastyków, sądów i przekonań najzupełniej jej obcych. W dalszym ciągu artykułu pisze bowiem p. M. Treter:

«Dziś doszło już do tego, że mnóstwo ludzi pod presją t. zw. modernistów, skłonnych jest wierzyć ślepo w to, że najgorzej namalowana rzepa — nie Kaśka, bo to folklor — jest z reguły lepszym obrazem, niż najpyszniej namalowany Zamoyski choćby i bez Byczyny. Że to niby bardziej czysta forma jest w rzepie — «martwa natura» — a nie «literatura» — niż w Zamoyskim».

Podziwiając argumentację p. Tretera — pytamy, kto, gdzie i kiedy z modernistów polskich wygłaszał takie sądy i poglądy, któreby upoważniały autora do formułowania d z i s i a j tego rodzaju pogardliwych porównań i z gruntu fałszywego informowania opinji publicznej o artystycznej ideologji polskich modernistów-plastyków.

Jeden z plastyków.

Numerem bieżącym zamykamy I-sze półrocze III. rocznika „Głosu Plastyków"; wobec tego prosimy o odnowienie prenumeraty za II-gie półrocze.

Równocześnie donosimy, że z inicjatywy kolegów w Warszawie powstał «fundusz prasowy» «Głosu Plastyków», który ma służyć do rozszerzenia i wzbogacenia ram naszego pisma. Na fundusz ten złożyli: Hr. Kazimierzowa Sobańska (Warszawa) zł. 50.— oraz Dr. Ś. (Kraków) zł. 50.—.

Reklamacje z powodu nie otrzymania numerów „Głosu Plastyków" prosimy kierować do Redakcji i Administracji. — Prosimy o podawanie zmian adresu.

Nakład i wydawnictwo Zawod. Związku Polskich Artystów Plastyków w Krakowie — Redaktor odpowiedzialny Eug. Geppert
Kraków — Druk W. L. Anczyca i Spółki — Klisze «Zorzy»